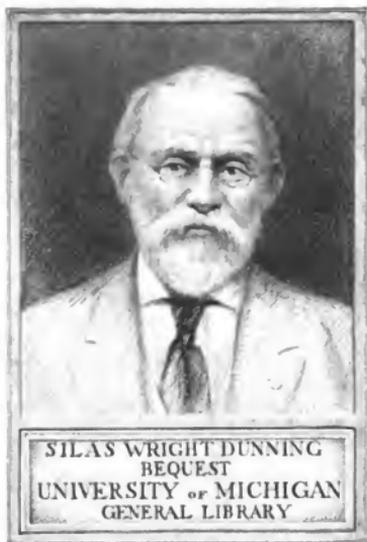


Zeitschrift für christliche kunst ...



SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY of MICHIGAN
GENERAL LIBRARY



Spätgotischer Holzkruzifixus als Triumphkreuz.
Sammlung Schnitzgen.)

ZEITSCHRIFT
FÜR
CHRISTLICHE KUNST

19

08

HERAUSGEBER: ALEX. SCHWETGEN, COELN.

JAHRGANG XXI

DRUCK- u. VERLAG: L. SCHWANN, DRESSDORF.

ZEITSCHRIFT
FÜR
CHRISTLICHE KUNST

o

HERAUSGEGEBEN
VON
Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN

1908. —❧— XXI. JAHRGANG. —❧— 1908.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1908.

Fine Arts

N

7810

.Z48

v.21

Ein Aetz
 zusammen
 Harkau!
 6 B. 54
 S. 25

INHALTS-VERZEICHNIS

zum XXI. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst“.

I. Abhandlungen.

	Spalte
<u>Spätgotischer Holzkruzifixus mit Maria- und Johannes-Gruppe. Von Schnütgen</u>	1
Die Stadtpfarrkirche zu Haslach in Kinzigtal (Baden). Von Johannes Schroth	3
Ein mittelalterlicher Flügelaltar der Pfarrkirche zu Braunsberg. Von Kolberg	11
Der Kruzifixus in der Gotik. Von Gustav Schönemark	19
<u>Anmerkungen zu Dr. Oskar Wulffs „Madonnenmeister“. Von Osvald Sirén</u>	23
<u>Replik. Von O. Wulff</u>	25
<u>Vier kölnische Reliquienbüsten der Hochgotik. Von Schnütgen</u>	33
<u>Die Pfarrkirche zu Wildenburg. Von Ludwig Arntz</u>	35
<u>M. Bouchots Ansichten über die Entstehung der Holzschneidekunst. Von W. L. Schreiber</u>	49, 83, 101
<u>Krankenversehkreuz des XV. Jahrh. Von Schnütgen</u>	65
Fund eines altchristlichen Glases in Köln. Von Poppelreuter	67
<u>Karl der Große ist sitzend auf einer Artgoldenen Thron begraben worden. Von Max Hasak</u>	75, 105
<u>Zu Stephan Lochners Lebensgeschichte. Von Bruno Kuske</u>	89
Drei romanische Bronzekruzifixe der Rogkerus-Werkstatt. Von Schnütgen	97
<u>Das Chorgestühl aus der Pfarrkirche zu Wassenberg. Von Heribert Reiners</u>	117
Sieben ornamentierte Kreuze des frühen Mittelalters. Von Schnütgen	129
Eine Verkündigung in der ehemaligen Abteikirche von Karthaus-Prül. Von Jos. A. Endres	133
<u>Die Zahlensymbolik in ihren Beziehungen zur Gerechtigkeit. Von Ernst v. Moeller</u>	137
<u>Der Thron Salomos in ältester Form. Von Karl Atz</u>	147
Zwei gravierte Kreuze und sechs gegossene Kruzifixe des XII. Jahrh. Von Schnütgen	161
Rheinische Goldschmiedeschulen des X. und XI. Jahrh. I. Die Reichenau. II. Prüm, Trier und Echternach. III. Köln, Aachen und Essen. Von Max Creutz	163, 201, 229
<u>Der Rosenkranz und seine christlichen und unchristlichen Brüder. Von Andreas Schmid</u>	173
<u>Von Freisingers deutscher Kolonisation in den Ostalpenländern: Kirchliche Denkmäler. Von Johannes Graus</u>	177
<u>Zwei kölnische Hinterglasmalereien der Spätgotik. Von Schnütgen</u>	193
Der neue Stil. Von Max Hasak 197, 239, 261	197, 239, 261
<u>Neuer Kelch romanischer Stilart. Von Schnütgen</u>	211
Nürnberger Reliquiar aus dem Beginne des XVI. Jahrh. Von Edmund Wilhelm Braun	213
<u>Die Seitenwunde Christi. Von Andreas Schmid</u>	217
<u>Ein gemalter Kreuzweg aus 1735. Von Schnütgen</u>	225
Neues Dreikönigenreliquiar als Weihgabe an Papst Pius X. seitens des Kölner Metropolitenkapitels. Von Schnütgen	227
Ikonographischer Beitrag zur Legende der „drei hl. Jungfrauen von Meransen“ in Tirol. Von Adrian Egger	247
Die Monstranz der Marienkirche zu Krakau. Von Max Lehrs	249
<u>Das Taufkleid. Von Andreas Schmid</u>	251
<u>Zehn Elfenbeinreliefs des XIV. und XV. Jahrh. Von Schnütgen</u>	257

	Spalte		Spalte
Die Signierungweise des Meisters von Meßkirch. Von P. Ansgar Pöllman O. S. B.	263	Zur Wiederherstellung des Clarenaltars. Von E. Firmenich-Richartz . . .	323
Das Chorgestühl des Domes zu Köln. Von Heribert Reiners	263, 309	Die Madonna mit der Wickenblüte. Von Joseph Poppelreuter	345, 365
Nachtrag zum „Taufkleid“. Von Andreas Schmid	283	Drei sitzende Holzmadonnen des XIV. Jahrh. Von Schnütgen	354
Dreirheinische Holzmadonnen des XIII. Jahrh. Von Schnütgen	289	Sitzende hochgotische Holzmadonna in der Dreikönigenkapelle des Kölner Domes. Von Schnütgen	355
Über die Baugeschichte der einstigen Abtei Altenberg im Rheinland. Von Ludwig Arutz	293	Das Rationale bei den Bischöfen von Augsburg. Von Jos. Braun	359
Der Clarenaltar im Kölner Dom. Von Schnütgen	321	Eine Pluvialagraffe im Schatz von St. Peter zu Salzburg. Von Jos. Braun	361

II. Nachrichten.

	Spalte		Spalte
Ludwig Seitz †. Von Schnütgen	219	Franz Gerhard Cremer †. Von Schnütgen	315

III. Bücherschau.

Spalte 27, 57, 91, 125, 157, 191, 219, 253, 285, 317, 383.

IV. Abbildungen.

	Spalte		Spalte
Spätgotischer Holzkruzifixus mit Maria- und Johannes-Gruppe: Tafel I und II. Die Stadtpfarrkirche zu Haslach in Kinzigtal (Baden): 5 Abbildungen 3—6, 9—12		Zwei gravierte Kreuze und sechs gegossene Kruzifixe des XII. Jahrh.: 8 Abbildungen auf Tafel VII.	
Mittelalterlicher Flügelaltar der Pfarrkirche zu Braunsberg	13—14	Rheinische Goldschmiedeschulen des X. und XI. Jahrh. I. Die Reichenau: 4 Abbildungen	165—166, 169—170
Vier kölnische Reliquienbüsten der Hochgotik: 4 Abbildungen auf Tafel III.		II. Prüm, Trier und Echternach: 6 Abbildungen	203—210
Die Pfarrkirche zu Wildenburg: 10 Abbildungen	35—48	III. Köln, Aachen und Essen: 7 Abbildungen	231—234
Krankenversehkreuz des XV. Jahrh.: Tafel IV.		Der Rosenkranz und seine christliche und unchristliche Brüder: 4 Abbildungen	173—176
Fund eines altchristlichen Glases in Köln: 4 Abbildungen	67—70, 73—74	Von Freising's deutscher Kolonisation in den Ostalpenländern: Kirchl. Denkmäler: 3 Abbildungen 183—181, 189—190	
Karl der Große ist sitzend auf einer Art goldenem Thron begraben worden: 3 Abbildungen von Sarkophagen	77—78, 109—110, 113—114	Zwei kölnische Hinterglasmalereien der Spätgotik: 2 Abbildungen, auf Taf. VIII.	
Drei romanische Bronzekruzifixe der Rogkerus-Werkstatt: auf Tafel V.		Neuer Kelch romanischer Stilart	211—212
Das Chorgestühl aus der Pfarrkirche zu Wassenberg: 2 Abbildungen	121—124	Nürnberg's Reliquiar aus dem Beginne XVI. Jahrhunderts: 2 Abbildungen 213—216	
Sieben ornamentierte Kreuze des frühen Mittelalters: 7 Abbildungen auf Taf. VI.		Ein gemalter Kreuzweg aus 1735, 14 Stationen auf Tafel IX.	
Die Verkündigung in der ehemaligen Abteikirche von Karthaus-Prül	135—136	Neues Dreikönigenreliquiar als Weihegabe an Papst Pius X seitens des Kölner Metropolitankapitels	227—228
Der Thron Salomos in ältester Form 149—150		„Die drei hl. Jungfrauen von Meransen“ in Tirol	247—248

Die Monstranz der Marienkirche zu Krakau 249—250
 Zehn Elfenbeinreliefs des XIV. und XV. Jahrh.: 9 Abbildungen auf Tafel X und 1 im Text 259—260
 Die Signierungweise des Meisters von Meßkirch: 2 Abbildungen 263—266
 Das Chorgestühl des Domes zu Köln: 9 Abbildungen 269—270, 273—274, 277—278, 309—310
 Taufdecke um 1600 283—284
 Drei rheinische Holzmadonnen des XIII. Jahrh.: 3 Abbildungen auf Tafel XI.

Zur Baugeschichte der einstigen Abtei Altenberg im Rheinland: 3 Abbildungen 297—298, 303—306
 Zur Wiederherstellung des Clarenaltars: 5 Abbildungen auf Tafel XII und XIII und im Text 329—330, 333—334
 Drei sitzende Holzmadonnen des XIV. Jahrh.: 3 Abbildungen auf Tafel XIV.
 Sitzende hochgotische Holzmadonna in der Dreikönigenkapelle des Kölner Domes (früher Samml. Schnütgen) 357—358
 Das Rationale bei den Bischöfen von Augsburg 359—360
 Pluvialagraffe im Schatz von St. Peter zu Salzburg 363—364

Alphabetisches Register.

* zeigt an, daß der Text illustriert ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung.

Verweisungen in eckigen Klammern beziehen sich auf die früheren Jahrgänge der Zeitschrift. Die römischen Ziffern beziehen in diesen Fällen die Jahrgänge.

- Aachen**, Goldschmiedeschule d. X. u. XI. Jh. 229*.
 Dom, Grab Karls d. Großen 75, 105. Buchdeckel von byzantin. Emails u. roman. Reliefs 172.
 Altartafel (Reichenauer Goldschmiedeschule?) 172.
 Roman. Altartafel mit in Gold getriebenen Figuren 230*.
 Goldener Buchdeckel mit Evangelien-Symbolen 240*.
 S. Adalbert. Neuer Kelch roman. Stils 211*.
 Agraffe z. Pluviale, Ende XV. Jh., Salzburg, S. Peter 361*.
 Altenberg, Abtei. Zur Baugeschichte 293*.
 Augsburg, Gebrauch des Rationale bei den Bischöfen von Augsburg 359*.
 Baden-Baden, Stufskirche. Relief im Hauptportal 250.
 Baukunst. Stadtpfarrkirche zu Haslach (Baden) 3*.
 Pfarrkirche zu Willentburg (Kreis Schleiden) 35*.
 Über die Baugeschichte der einstigen Abtei A. tenberg (Rheinl.) 293*.
 Deutsche Kirchenbauten in Krain 177*.
 Der neue Stil 197, 299, 269.
 Begas, Karl, Maler 378.
- Berlin**, Kunstgewerbemuseum. Baseler Goldkrenz (Schule von Reichenau) 171.
 Bildhauerkunst, Drei rhein. Holzmadonnen XIII. Jh., Köln, Slg. Schnütgen 289*.
 Verschiedene Elfenbeinreliefs XIV. u. XV. Jh., Köln, Slg. Schnütgen 257*.
 Frühgot. Chorgestühl aus Wassenberg, Köln, Kunstgewerbemuseum 117*.
 Chorgestühl Köln, Dom 269*, 309*.
 Hochgot. Reliquienbüsten, Köln, Slg. Schnütgen 33*.
 Hochgot. Holzmadonna, Köln, Dom (früher Slg. Schnütgen) 355*.
 Spätgot. Holzkruzifixus mit Maria u. Johannes, Köln, Slg. Schnütgen 1*.
 Drei sitzende Holzmadonnen XIV. Jh., Köln, Slg. Schnütgen 353*.
 Grabmal des hl. Simeon, München, Nationalmuseum 359*.
 Bischofslak (Krain), Kirche 183*.
 Bloesch, Hans, Maler 18.
 Boisseree, Brüder 363, 370 ff.
 Bouchol, Henri, Kunsthistoriker 49, 83, 101.
 Braunsberg, Pfarrkirche, Spätgotischer Flügelaltar 11*.
 Braunschweig, Elfenbeinkasten mit Taufe Christi 205.
- Brixen**, Johannes-Taufkirche, Wandmalerei 147*.
 Slg. Egger, Hb. Jungfrauen Aubet, Cubet u. Querc, Tafelgemälde (Ende XVII.?) 247*.
 Bronzearbeitens. Metallarbeiten.
 Cremer, F. G., Maler 315.
 Daig, Seb., Maler 268.
 Echternach, Goldschmiedeschule des X. u. XI. Jh. 201*.
 Ehrengruben (Krain), Marienkirche 187.
 Emmerich, Wilibrordkirche 210.
 Erweiterungsbau Haslach (Baden) 3*.
 Essen, Goldschmiedeschule des X. u. XI. Jh. 229*.
 Münster, Prachtschwert u. Kreuz X. Jh. 172.
 Elfenbeintafel von Deckel eines Evangeliums 285*.
Frankfurt a. M., Kunstgewerbemuseum. Kreuz aus der Schule des Rogkerns 287*.
 Slg. Linsel. Bronzeplakett mit hl. Veronika nach Schongauer 250.
 Freising, Bistum, Kolonisation in den Ostalpenländern 177*.
 Fridt, Heinrich, Gemälde restaurator 321 ff., 345, 377.
 Fuchs, M. H., Maler 374, 375.
 Gaddi, Angelo 24.

- Georgenthal (Thüringen), Klosteranlage 294.
- Glas, altchristl., Köln, Wallraf-Richartz-Museum 67*.
- Glasmalerei vergl. a. Goldmosaik-Verglasung 159.
- Goldmosaikverglasung v. Puhl u. Wagner 159.
- Goldschmiedekunst. Rhein. Goldschmiedeschuten X. u. XI. Jh. I. Die Reichenau 163* II. Prüm, Trier und Echternach 201*. III. Köln Aachen und Essen 229*.
- Zwei gravierte Kreuze XII. Jh., Köln, Slg. Schnütgen 161*.
- Pluvial-Agraffe, Ende XV. Jh., Salzburg S. Peter 361*.
- Nürnberg. Reliquiar Beginn XVI. Jh., Krakau 214*.
- Neuer Kelch roman. Stils 211*.
- Neue Reliquienkapsel, Weihgabe des Kölner Metropolitankapitels an Papst Pius X. 227*.
- Gotha, Egbertkodex 208 209.
- Grein, C. A., Maler 373.
- Hasiach (Baden), Stadtpfarrkirche 3*.
- Heiligkreuzthal b. Riedlingen. Fresken v. Jerg Ziegler 267.
- Hermeling, G., Goldschmied 227*.
- Hildesheim, Sarkophag der h. Epiphanius und Godehard 237.
- Hinterglasmalereien, zwei Köln., spätgot., Köln, Slg. Schnütgen 193*.
- Holzschnidekunst, M. Bouchots Ansicht über ihre Erstlinge 49, 83, 101.
- Innichen (Tirol), Benediktinerkloster, Gründung 178.
- Karls des Großen Begräbnisstätte 75, 105.
- Kelch, neuer, roman. Stils 211*.
- Köln, Spuren der altchristl. Periode in kunstgewerb. Gegenständen 74.
- Goldschmiedeschule des X. u. XI. Jh. 229*.
- Dom, Chorgestühl 269*, 309*.
- Hochgotische Holzmadonna in d. Dreikönigenkapelle 355*.
- Clarenaltar 321, 323*, 381.
- Elfenbeinpyxis 207*.
- S. Maria im Kapitol. Roman Figurengruppen v. d. Tür 230.
- S. Maria Lyskirchen. Elfenbeintafel mit Kreuzigung, XII. Jh. 285*.
- Wallraf-Richartz-Museum. Altchristl. Glas 67*.
- Die Madonna mit der Wickenblüte 345.
- Prophetenköpfe und Bildnis Karls IV. aus dem Hansaaal 342.
- Kunstgewerbe-Museum. Chorgestühl aus Wassenberg 117*.
- Buchschieße, Goldschmiedearbeit XI. Jh. 229*.
- Liturg. Kanne mit Tier-Ornamentik 206.
- Slg. Schnütgen. Drei rhein. Holzmadonnen XIII. Jh. 289*.
- Drei sitzende Holzmadonnen XIV. Jh. 353*.
- Verschiedene Elfenbeinreliefs XIV. und XV. Jh. 257*.
- Spätgot. Holzkruzifix mit Maria u. Johannes 1*.
- Zwei köln. spätgot. Hinterglasmalereien 193*.
- Frühmittelalt. ornamentierte Kreuze 129*.
- Roman. Bronzekruzifixe 97*.
- Zwei gravierte Kreuze und sechs gegossene Kruzifixe XII. Jh. 161*.
- Krankenversehkreuz 65*.
- Gegossene Pax mit hl. Veronika nach Schongauer 250.
- Museum, Madonna m. d. Wickenblüte 865.
- Krakau, Marienküche. Nürnberger Reliquiar. Beginn XVI. Jh. 218*, 249*.
- Kranenburg (Kr. Kleve), Weihwasserkessel 206.
- Krankenversehkreuz, XV. Jh., Köln, Slg. Schnütgen 65*.
- Kreuze, ornamentierte, frühmittelalterliche, Köln, Slg. Schnütgen 129*.
- Zwei gravierte, XII. Jh., sächsischer Herkunft, Köln, Slg. Schnütgen 161*.
- Kreuzweg, gemalt, aus 1785, Köln, Slg. Schnütgen 225*.
- Kruzifixe, sechs gegossene, XII. Jh., Köln, Slg. Schnütgen 161*.
- romantische, Köln, Slg. Schnütgen 97*.
- in der Gotik 19.
- spätgot. mit Maria und Johannes, Köln, Slg. Schnütgen 1*.
- Kupferstich. M. Schongauer, hl. Veronika 249*.
- Lochner, Stephan 89.
- London, South-Kensington-Museum, Elfenbeintafel mit Kreuzigung, XII. Jh. 235*.
- Konsekrationskamm 204*.
- Lüneburg, S. Johankirche, Kastenkreuze (Krankenversehkreuze) 65.
- Madonnenmeister, der, ein sienesisch-florentinischer Trecentist 23.
- Malerei. Wandmalerei XII. Jh. (Verkündigung) in der ehemal. Abteikirche von Kautthaus-Prüll zu Regensburg 133*.
- Wandmalerei Mitte XIII. Jh. Brixen, Johannes - Taufkirche 147*.
- Zu St. Lochners Lebensgeschichte 89.
- Der Claren-Altar im Kölner Dom 321, 323*.
- Got. Wandmalereien von 1453. Ehrengraben, Marienkirche 191.
- Spätgot. köln. Hinterglasmalereien, Köln, Slg. Schnütgen 193*.
- Spätgot. Flügelaltar, Braunsberg 11*.
- Die Signierungswiese des Meisters von Meßkirch 263*.
- Anmerkungen zu Dr. O. Wulffs „Madonnenmeister“ 23.
- III. Jungfrauen Aubet, Cubet und Quere, Tafelgemälde Ende XVII. Jh. 247* (vgl. XIX 151).
- Kreuzweg aus 1785, Köln, Slg. Schnütgen 225*.
- Die Madonna mit der Wickenblüte 345*, 365.
- Meßkirch, Martinskirche. Dreikönigsbild 264.
- Metallarbeiten. Zwei gravierte Kreuze und sechs gegossene Kruzifixe XII. Jh., Köln, Slg. Schnütgen 161*.
- Roman. Bronzekruzifixe, Köln, Slg. Schnütgen 97*.
- Krankenversehkreuz XV. Jh., Köln, Slg. Schnütgen 65*.
- Frühmittelalterliche ornamentierte Kreuze, Slg. Schnütgen 129*.
- Mosler, Maler 372.
- München, Reiche Kapelle. Sagen. Reliquiar Heinrichs II. 164.
- Nationalmuseum Tringaltar der Kirche zu Waterbaad 167*.
- Grabal d. hl. Simpertus 359*.

Georgianum. Taufdecke XVI. Jh. 289*.	Regensburg, ehemal. Abteikirche von Karthaus-Prüll, Wandmalerei (Verkündigung) 188*.	Stuttgart. Hl. Benediktus v. Meiser v. Meßkirch (Jerg Ziegler) 268*.
Dreifüßiger Rosenkranz 174*.	Reichenau, Goldschmiedeschule 168*.	Symbolik der Zahlen 187.
Schatzkammer, Krone der hl. Kunigunde 202*.	Reiningen (Elsaß). Roman. Reliquiare 172.	Taufdecke, XVI. Jh. München, Georgianum 288*.
Hof- und Staatsbibliothek. Buchdeckelverzierungen der Reichenauer Goldschmiede-Schule 167*, 171.	Reliquiare, Hochgot. Büsten, Köln, Slg. Schnütgen 85*.	Taufkleid, 251.
Nürnberg. Zur Geschichte seiner Goldschmiedekunst 213*.	Nürnberger, Beginn XVI. Jh., zu Krakau 218*.	Theophilus, Verf. d. Sched. div. art. = Rogkerus 167, 210, 227.
Paris, Musée Cluny. Graviertes Tragaltären der Reichenauer Schule 164*.	Kapsel, als Weihgabe des Kölner Metropolitankapitels an Papst Pius X. 227*.	Thron Salomos, Wandgemälde (Brixen) 147*.
Altarretabel aus Basel 168.	Renard, H. Baumeister 302*.	Trier, Goldschmiedeschule d. X. u. XI. Jh. 201*.
Bibl. nationale. Tropar v. Prüm 201.	Rogketus, (s. a. Theophilus) Benediktiner, Goldschmied 98, 210, 227.	Dom, Andreasakten 208, 209.
Bibl. nationale. Metzger Evangeliar 209.	Rosenkranz, der, seine christl. und unchristl. Brüder 173*.	Tuntenhausen (Oberbayern), Kirche 186.
Slg. M. le Roy. Altar mit Reichenauer Gravierarbeiten 168.	Salzburg, S. Peter. Pluvial-Agraffe Ende XV. Jh. 861*.	Umbau. Pfarrkirche Wildenburg (Kr. Schleiden) 95*.
Prüm. Goldschmiedeschule des X. und XI. Jh. 201*.	Schadwalt, Ambr. Maler 18.	Verre églomisé s. Hinterglasmalerei.
Puhl & Wagners Goldmosikverglasung 159.	Schäfer, Landbauinspektor 302.	Wallraf, F. F., 376, 381.
Quedlinburg, Schloßkirche. Reliquienkasten 201*.	Schongauer, M. 249*.	Wassenberg (Kr. Heinsberg). Ehemal. Chorgestühl 117*.
Konsekrationstkamm 205*.	Schönnehoff, Paul, Maler 17.	Wien, Schatzkammer. Kaiserkrone Konrads II. 209.
Ramboux, J. A., Maler und Konservator 309, 378.	Schreyer, J., Goldschmied 211*.	Wildenburg (Kr. Schleiden), Pfarrkirche 95*.
Rationale bei den Bischöfen von Augsburg 359*.	Schroth, J., Baumeister 3*.	Wilhelm, Meister 341* ff.
	Seitenwunde Christi. 217.	Zahlensymbolik 187.
	Seitz, Ludwig, Maler 219.	Ziegler, Jerg, Maler 263*.
	Stilfrage, Der neue Stil 197, 239, 261.	Zimmermann, N. J., Maler 374.

Verzeichnis der besprochenen Bücher und Kunstblätter.

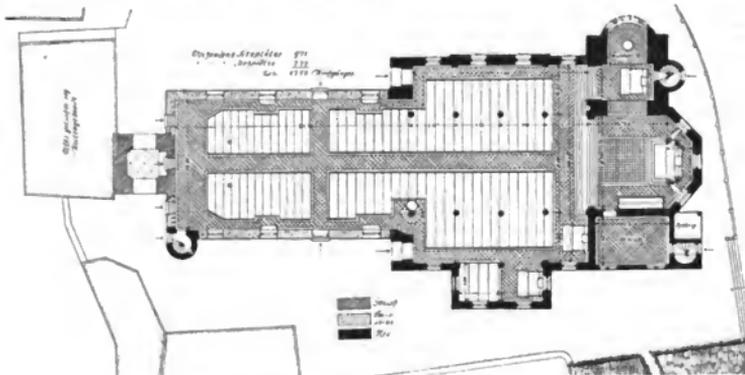
Alte und neue Welt 256.	Bürger, Kunstkritik, deutsche Bearbeitung. v. Schmarsow u. Klemm I. Teil. 192.	Grupp, Kulturgesch. d. Mittelalter II. 158.
Arens, liber ordinarius d. Essener Stiftskirche 28.	Cabrol, dictionnaire d'archéologie 61, 223, 318.	Handel-Mazzetti, deutsches Recht 224.
Ärztzen, mit M. v. Schwind ins Märchenland 30.	Commans s. Bilderbibel 258.	Henner, Altfränk. Bilder 15. Jahrg. 384.
Becker, Fel., s. Thieme.	Delpy, Köln 319.	Heßdörfer, Dom v. Würzburg 58.
Benzigers Kalender 288.	Dictionnaire d'archéologie s. Cabrol.	Hildebrandt, H., den kyrkliga Konstn under Sveriges Medeltid 91.
Bernhart, Ars sacra 29.	Fink, Christus-Darstellung 128.	Himmel und Erde. Hrg. v. Plassmann, Pöhl, Kreichgauer u. Waagen 127.
Bilderbibel, Düsseldorf. Lfg. 2. v. Commans 258.	Führer durch die Kunst- u. hist. Sammlungen des Großherzog. hessischen Landesmuseums 222.	Hochland, V. Jg. 319.
Braun, die Kirchenbauten der Jesuiten I. 219.	Glaser, C., Hans Holbein d. Ä. 96.	Hofmann, Alb. v., die Grundlagen bewußter Stilempfindung 64.
Braune, H. s. Katalog.	Galerien, die Europas (Seemann) 68, 224.	Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte v. Schnürer I. Jg. 128.
Breviarium Romanum 4 Bde. 18 ^o (Pustet) 91.	Graduale Ed. Schwann P. u. R. 191.	Innen-Dekoration, Zeitschrift (Koch in Darmstadt) 160.
Bronner, von deutscher Sittl' und Art 96.	Großmann, eine Madonna von Riemenschneider 256.	
Buchheit, Hans s. Katalog.		
Burckhardt, zum 70. Geburts-tage Ed. v. Gebhardt 127.		

Die Stadtpfarrkirche zu Haslach in Kinzigtal (Baden).

(Mit 5 Abbildungen.)

Umgeben von beträchtlichen, mit duftenden Tannen üppig bewachsenen Bergen, abwechselnd mit saftig grünen Wiesen, liegt eines der anmutigsten Schwarzwaldstädtchen, in welchem der bekannte und beliebte Volksschriftsteller Dr. Hansjakob das Licht der Welt erblickte und seine Jugendjahre verlebte. Die Ansiedelung im Mittelalter scheint gering gewesen zu sein, denn der alte, aus der 2. Hälfte des XV. Jahrh. (1480) noch erhaltene Kirchturm bildet einen Bestandteil eines recht kleinen Gotteshauses, dessen übrigen Teile am Ende des XVIII. Jahrh. einem geräumigen Schiffe

In dieser glücklichen Lage befinden sich heute unsere ausführenden Architekten nicht mehr. Zwar besitzt unsere Zeit eine lebhaftere Strömung in der bildenden Kunst; deren Schwerpunkt liegt aber nicht, wie bei früheren Stilentwickelungen, im durchweg geschlossenen und einheitlichen Ausdruck der Formen, sondern mehr in demjenigen der Empfindung einzelner Künstler. Wenn auch einige Kunstgelehrte in neuerer Zeit behaupten, mit dem neuen Stil nun so weit zu sein, daß bei Vergrößerungen und Wiederherstellungen die vorhandenen alten Formen unberücksichtigt bleiben könnten, so treten doch dem in der Praxis Stehenden



Grundriß zur Erweiterung der Stadtpfarrkirche in Haslach i. K.

Platz machen mußten. Wie alle geschichtlich wichtigen Stilzeiten, unbekümmert um den Geschmack ihrer Vorfahren, in ihrer nun einmal für richtig gehaltenen Formensprache arbeiteten, so geschah es auch hier; und dem unbekanntem Baumeister des neuen Renaissanceanbaues fiel es nicht ein, seine bauliche Zutat der Gotik des Turmes anzupassen. Er fühlte sich mit seinen Zeitgenossen über den alten Stil erhaben, aber auch mit denselben einig genug, um die voraufgehenden Stilformen als abgetane Sache betrachten zu können, bewies indessen durch seine sieghafte Durchführung, besonders der inneren dekorativen und monumentalen Ausstattung seines Werkes, daß er zu obiger Überhebung eine gewisse Berechtigung hatte.

Bedenken über die Richtigkeit solcher Behauptungen auf. Die neuen Stilbestrebungen haben offenbar Fortschritte zu verzeichnen, doch unterscheiden sie sich, wie oben schon angedeutet, von den früheren Entwickelungen dadurch deutlich, dass sie sich nicht einheitlich wie bei den letzteren, an eine Überlieferung anschließen, sondern verschiedene Anknüpfungspunkte suchen, für die, je nach Neigung des Architekten, bald die byzantinischen, romanischen oder gotischen Stilformen, oder auch Barock als richtig gelten. So lange eine bestimmte Einheit nicht besteht, also kein klar ausgesprochener Ausdruck des Zeitgeschmackes vorhanden ist, wird insbesondere der Kirchenbaumeister, der zugleich auch Konservator sein soll, gut daran tun, an den bewährten



Stadtpfarrkirche in Hainbach L. K.
Innenansicht.

Stilformen, wenigstens für Umbauten, festzuhalten. Dieser Weg zeichnet sich im vorliegenden Falle deshalb schon bestimmt vor, weil der nach dem Vorschlage des Unterzeichneten abzutragende und jenseits des neuen Querschiffes wieder aufzuführende Chor prächtige Antragsornamente besaß, die man wieder verwenden wollte. — Aus dem Grundriß ist die Art der durch das Anwachsen der Bevölkerung nötig gewordenen Vergrößerung ersichtlich. Die drei äußeren Ansichten zeigen die Fortsetzung der schlichten äußeren alten Schiffsarchitektur mit dem neuen dazu passenden und nun auch der heutigen Bedeutung des Orts entsprechenden Turm. Dessen gläserne Zifferblätter wollen nicht nur bei Tage, sondern auch zur Nachtzeit bei elektrischer Beleuchtung dem nächtlichen Wanderer im herrlichen Kinzigtale weithin den Gang der Zeit verkünden. — Den alten gotischen Turm hat man, als ein Stück steinerner Geschichte, in seiner Form selbstredend unangetastet belassen, ihm aber ein neues Gewand und neue schützende Bedachung gegeben. Die innere Ausstattung der neuen Teile lehnt sich an diejenige des alten Schiffes an und besteht aus freien und symbolischen Antragsornamenten, angetragenem Kreuzweg, an die weißen Sandsteinsäulen angebaute Steinkanzel mit reichen Stuckreliefs und einem neuen groß angelegten und die ganze Kirche beherrschenden Hochaltar, ebenfalls aus weißem Sandstein und reichem figürlichen Stuckschmuck. Decken und Wände sind nur in weißer und hellgrauer Tönung mit Gold gehalten, die Fenster nur in weißem Glas, wobei Chorschragfenster seitlich des Hochaltars figürlichen Schmuck, indessen ebenfalls nur in weißen Scheiben erhalten haben. An der Vierungdecke harret noch die Ausführung eines farbigen Gemäldes. — Wie aus der beigegebenen Innenansicht ersichtlich, ist die Steigerung der Lichtwirkung nach dem Chor mit dem Allerheiligsten zu, gut gelungen, wie über diese Kirchenvergrößerung überhaupt bei der vor einigen Wochen stattgehabten feierlichen Konsekration durch den Hochwürdigsten Herrn Erzbischof Dr. Norber von Freiburg und einer großen Anzahl Festteilnehmer aus näherer und weiterer Entfernung die gebotene angenehme Überraschung über den anziehenden und interessanten Innenraum betont wurde.

Die Bauarbeiten unter der Oberleitung des Unterzeichneten haben zwei Jahre Zeit in Anspruch genommen und einen Kostenaufwand von rund 175 000 Mk. verursacht, während ein völliger Neubau in der benötigten Größe wenigstens auf 300 000 Mk. gekommen wäre. — Ich wollte mit diesen Zeilen wiederholt und eindringlich gegen die ebenso weitverbreitete als unrichtige Anschauung sprechen, als sei nur im völligen Neubau alles Heil zu finden, was oft zu Beschlüssen führt, wertvolle alte Bauteile zu opfern.

Die vorliegende und schon manch andere gelöste Aufgaben beweisen, daß durch zielbewußtes Vorgehen fast in jedem Falle eine gebrauchstüchtige Vergrößerung möglich ist, daß dadurch nicht nur erhebliche Summen gespart und die für den Ort geschichtlichen Bauteile erhalten bleiben, sondern auch Kirchen entstehen, die sich durch die verschiedenen Angliederungen zu ungemein interessanten und stimmungsvollen Innenräumen entwickeln.

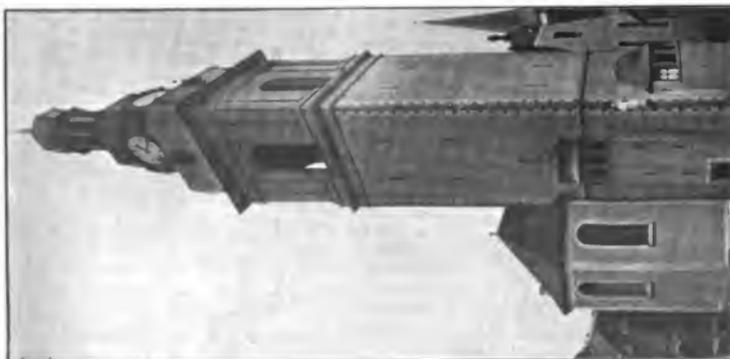
Daß einer Stileinheit eines Bauwerkes wegen, wertvolle, diesem Stil nicht angehörende Bauteile geopfert werden sollen, ist, Gott sei Dank, endlich ein überwundener Standpunkt, zu dem man freilich nur über aufgehäufte Trümmer aus geopfertem lebensfrohen Architekturen aufgeschritten ist. Nicht nur zum Segen der kirchlichen Kunst selbst, sondern auch demjenigen des kirchlichen Vermögens, ist die Erkenntnis geworden, daß alle historischen Stilepochen ihre Berechtigung im Dienste der Kirche beanspruchen dürfen, sofern sie eben wirkliche Kunst darzubieten vermögen. Man wird die Freude über diese Errungenschaft denjenigen nachfühlen können, die viele Jahre hindurch manchmal recht hart darum gekämpft haben, und die auch heute noch nicht ermüdet sind, diese Erkenntnis in immer weitere Schichten zu tragen, zur Sicherung und Erhaltung wertvollen kirchlichen Besitzes und Wertschätzung der hingebenden Tätigkeit unserer Vorfahren. Mit diesen Gedanken möchte ich auch die große Opferwilligkeit der Einwohner ehrend erwähnen. Wie ich einem Berichte einer Haslacher Tageszeitung entnehme, sind aus einer einzigen Familie (Geschwister Grieshaber) allein 100 000 Mk. zur Verfügung gestellt worden, wozu noch reichliche Gaben für die Ausstattung flossen.

Karlsruhe.

Johannes Schroth.



Ansiicht von Südwesten.

Ansiicht von Nordwesten.
Stadtpfarrkirche in Haslach i. K.

Ansiicht von Nordosten

Ein mittelalterlicher Flügelaltar der Pfarrkirche zu Braunsberg.

(Mit Abbildung)



Ein mittelalterlicher Altäre ist Ostpreußen arm. Konfessionelle Abneigung gegen diese Zeugen katholischen Kults in dem protestantischen Teile der Provinz, unverständiger Kunstgeschmack in dem katholischen Teile, oft beides zusammen hat ziemlich schonungslos mit diesen altherwürdigen Denkmälern deutschen Kunstflusses aufgeräumt. Die Pfarrkirche zu Braunsberg besitzt noch zwei solche Altarwerke, einen Schnitzaltar, auf welchen wir vielleicht später einmal die Aufmerksamkeit der Leser hinlenken dürfen, und einen gemalten Flügelaltar, welchen wir hier in Bild und begleitendem Worte vorführen.

Seine Entstehung verdankt der Altar, ein Flügelaltar mit doppelten Flügeln, dem frommen Sinn des aus Braunsberg gebürtigen Leipziger Professors und ermländischen Domherrn Thomas Werner. 1503, am Tage Valentini, bezeugten der Domherr Baltasar Stockfisch zu Frauenburg, der Gutstädter Domdechant Mathias Geidaw und der Bürgermeister der Altstadt Braunsberg Urban Kroll als Testamentsvollstrecker des verstorbenen Magisters Thomas Werner, daß Frau Barbara Zander, Witwe des Herrn Bürgermeisters Zander von Loyden, aus dem ihrem Manne von Werner früher geliehenen Gelde im Betrage von 157 Mark 9 Schilling und 2 Pfennigen „vff dy Touffel dy gekafft ist worden yn dy Capelle vnser liben frawenn“ 50 Mark und 3 Schilling bezahlt habe. Wir dürfen diese in den Braunsberger Ratsakten erhaltene Notiz zweifellos auf diesen Altar beziehen. In der Kapelle unserer lieben Frau hat er bis auf den heutigen Tag seine Aufstellung gehabt, wengleich er zu Ende des XVII. Jahrh. bei Seite gerückt wurde, um einem moderneren Werke Platz zu machen; erst seit wenigen Jahren hat er, mehrfach ergänzt, mit seinen durch Maler Bornowski in Elbing möglichst sorgfältig restaurierten Tafeln wieder seine alte Ehrenstelle eingenommen.

Als ein Altar zu Ehren Mariens erweist er sich auch durch seine Bilder. Der Mittelstreifen zeigt überlebensgroß die blaugewandete Madonna auf dem Halbmond in ovalem, goldstrahlendem Glorienschein. Auf ihrem Arm trägt sie das unbekleidete Jesuskind, welches

einen Rosenkranz von roten Perlen in der Hand hält. Zwei Engel halten eine Krone über ihrem Haupte, vier andere, zum Teil mit kreuzweis über der Brust zusammengelegten Diakonalstolen angetan, musizieren auf Orgel, Gitarre und Geige zum Lobe der Himmelskönigin. Zu ihren Füßen kniet rechts der Stifter, links seine Mutter. Beide bekunden sich durch die Rosenkränze in ihren Händen nachdrücklich als Verehrer Mariens. Ein Spruchband bei Thomas Werner trägt die Worte: *Mater Dei memento mei*, ein gleiches Band neben der Mutter enthält dieselbe Bitte in deutscher Sprache: „*O du myder godes bidde got vor mich.*“ Während bei der mit übermäßig langem Unterkörper gezeichneten Gestalt Marias ähnlich wie bei manchen Köpfen auf den Flügeln des Altars das starke Vorspringen der Backenknochen und die unverhältnismäßig hoch und breit gezeichnete viereckige Stirn unangenehm wirkt, zeichnet sich, soweit sich das nach der stattgehabten Restauration beurteilen läßt, das Jesuskind durch sein rundliches, freundliches Gesicht wie durch das weiche Gefüge des ganzen Körperchens aus. Den Erdboden hat der Maler mit fein gemalten Blumen bedeckt. Löwenzahn, Erdbeere, Maiglöckchen sind als solche deutlich erkennbar; sinnige Naturbetrachtung hat von den durch den Handelsverkehr eng befriedeten Niederlanden her ihren Weg bereits in die preußischen Hansastädte gefunden.

Die Innenseiten der Flügel zu beiden Seiten des Mittelbildes zeigen die herkömmlichen Szenen aus dem Marienleben, Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Weisen und Himmelfahrt Mariä. Die Darstellung entspricht der im Mittelalter üblichen. Maria am Betpulte knieend und aus einem aufgeschlagenen Buche betend empfängt die Verheißung des von links herantretenden, in ein tiefrotes, mit Granatapfelmuster gezieres Pluviale gehüllten, als Himmelsbote durch das mächtige Szepter gekennzeichneten Engels; ihre Seelenreinheit ist gesinnbildet durch die neben dem Pulte in einer Vase blühende Lilie. Im Hintergrunde des stillen Kammerleins erscheint ein roter Bethimmel. — Auf der Geburt Christi, bei der Maria knieend



Spätgotischer Flügelaltar in Braunschweig.

das in einem viereckigen Troge liegende Kind anbetet, öffnet sich der Blick durch das Fenster auf eine mit Bäumen bestandene Landschaft und spitztürmige gotische Kirche; Hirten, zwei Männer, eine Frau eilen dem Stalle zu. — Vor dem göttlichen Kinde auf dem Schoße seiner Mutter hat sich ein greiser König in kostbarem, mit weißem Hermelinkragen verbrämtem Gewande auf die Kniee niedergelassen. Ehrfurchtsvoll hält er ihm das geöffnete Schmuckkästchen entgegen und führt das Händchen an seine Lippen: ein Schmuckstück hat das Christkind bereits herausgegriffen. Im Hintergrunde stehen die beiden andern Könige mit ihren Geschenken, der eine ist ein Mohr. — Um den in die Tiefe des Bildes hineingestellten Sarg Mariens knieend geschart schäuen die Apostel zum Himmel hinauf. Gottvater, ein würdiger greiser König in prächtig gemustertem Brokatgewand, und Gottsohn halten hier die jugendlich aussehende, zum Himmel erhobene Mutter des Herrn zwischen sich in den Händen. Engel tauchen aus eigenartig stilisierten Wolkenbändern, wie sie Dürer auf den ersten Blättern seiner Apokalypse zeichnet, auf, und tragen die Gebenedeite empor.

Werden die inneren Flügel geschlossen, so sehen wir auf ihrer Außenseite die vier heiligen Jungfrauen, welche das Mittelalter mit besonderer Vorliebe im Bilde verherrlichte.

„Barbara mit dem Turm,
Margaretha mit dem Wurm,
Katharina mit dem Radel
Sind die drei heiligen Madel“.

sagt von ihnen der altbairische Spruch. Hier hat sich den dreien als vierte noch Dorothea mit Schwert und Apfelkörnchen, in der Hand einen Rosenzweig haltend, zugesellt. Alle Gestalten der acht Felder, welche bei geschlossenen Innenflügeln erscheinen, sind vor eine zur halben Höhe des Bildes aufsteigende Brüstung auf gemustertem Fliesenboden hingestellt; über die Brüstung schaut das Blau des Himmels hinein. Die vier heiligen Jungfrauen sind ziemlich nach demselben Modell gearbeitet: allen eigen sind das kleine Kinn mit zierlichem Mündchen, die kleine nur an der Spitze sich unschön verdickende Nase, das hochgewölbte obere Augenlid mit hochgeschwungener Braue, die hageren Wangen, die hohe viereckige Stirn, welche oben ganz frei von Haaren ist; der Körper ist laug und

dünn gerecht, der Hals sitzt auf der unnatürlich schwach entwickelten Brust; am besten proportioniert ist noch St. Katharina, mit zarter Andeutung der Brüste und schönem Ansatz des freien Halses. Dennoch erfreuen sie durch ihren zarten Liebreiz und den glücklich gewählten Wechsel der Farbe in der schlicht herabfallenden Gewandung, bei welcher zum Teil wieder das aus Flandern importierte Granatapfelmuster kräftige Wirkungen hervorruft.

Auf den Außenflügeln sind oben zwei weibliche, unten zwei männliche Heilige einander gegenübergestellt, St. Anna Selbdritt und St. Birgitta, St. Georg und St. Christophorus, die beiden ersten sehr würdige Matronen, deren alternde Züge durch den ins Gesicht herabhängenden Schleier stark verhüllt sind; St. Georg, ein ernst blickender Jüngling in blondem, bis auf die Schultern herabfallendem Lockenhaar, dessen ohnehin hagere Gestalt durch das eng anschließende Panzerkleid besonders stark kenntlich wird, in gutem Gegensatz zu dem schon in reiferem Mannesalter stehenden Christophorus.

Freilich ist die Farbe bei den Bildern etwas matt. Die Leuchtkraft der Farben der Gebrüder Eyck oder eines Hans Memling und mancher andern Zeitgenossen hat unser Maler nicht erreicht. Immer wieder aber kehrt der Blick zu dem Hauptbilde und den beiden Stiftern darauf zurück. Schwerlich besitzen wir in ihnen Porträts der Schenkegeber. Die Mutter Katharina, eine geborene Trunzemann, für deren Unterhalt der Sohn noch 1469 durch Verschreibung seiner sämtlichen beweglichen und unbeweglichen ererbten Habe aufs liebevollste Sorge getragen hatte, war wohl inzwischen, nachdem sie noch den Ritter Benedikt Schoneveste geheiratet hatte, ihrem ersten Manne Thomas längst ins Grab gefolgt, und auch Thomas Werner war am 23. Dezember 1498, in Leipzig dahingeschieden und in der Paulskirche daselbst begraben worden, ohne wohl seinen Freunden und Anverwandten in der Heimat ein Bild seiner Züge zu hinterlassen. Sein Kopf hier zeigt denn auch in typischer Weise das unangenehme Hervortreten der Backenknochen, ähnlich wie die Apostelköpfe auf der Himmelfahrt Mariä. Aber schon wegen der Tracht, in welcher die beiden Personen erscheinen, sind diese Bilder von besonderer Bedeutung.

Werner trägt einen schwarzen, an Hals- und Ärmelöffnungen mit braunem Pelz besetzten Talar, darüber einen weißen, faltigen, vorn geschlossenen, nach allen Seiten tief hinabfallenden, am Halse große Falten schlagenden Mantel; darauf ruht ein weißer, mit schwarzen Schwänzchen besetzter, bis über die Schultern reichender Pelzkragen. Ein Vergleich mit dem freilich mehr als 150 Jahre älteren Bilde im Frauenburger Dom, welches der Domherr Bartholomäus Boreschow gestiftet hat,¹⁾ zeigt, daß dies die Tracht der ermländischen Domherrn damals gewesen: der Hauptunterschied in der Kleidung des Boreschow besteht nur darin, daß der Mantel Armschlitz hat.

Noch eigenartiger ist die Mutter gekleidet. Ein schwarzer Mantel, der von dem hochstehenden Kragen an in fein geordneten ründlichen Parallelfalten herabfällt und an der vorderen Öffnung mit der Borte eines reich gemusterten Sammet- oder Seidenbrokats besetzt ist, umhüllt die ganze Gestalt. Den Kopf bedeckt eine tief auf die Stirne herabreichende Haube aus gestreiftem Leinenzeug, welches an den Seiten eingeknickt ist und mit den Enden über die Ohren bis unter den Mantelkragen sich hinabzieht. Für unser modernes Auge erinnert diese Kleidung der reichen Patrizierfrauen des XV. Jahrh. stark an klösterliche Tracht.

Wo unser Altar entstanden ist, wird sich vorläufig schwer entscheiden lassen. Es müßten zu diesem Zwecke erst die anderen in der Provinz befindlichen mittelalterlichen Altäre genau verglichen werden, insbesondere müßten auch die jetzt nicht ungehindert zugänglichen Flügelaltäre der Marienkirche zu Danzig mit in Betracht gezogen werden. Wenn aber die neuere Forschung mehr und mehr zu dem Ergebnis kommt, daß die allermeisten Erzeugnisse mittelalterlichen Kunstfleißes im Lande selbst entstanden sind, so liegt es nahe, ähnliches von unserm Altar anzunehmen. 1500 wird ein Maler Paul Schonnehoff als Käufer eines Hauses in Braunsberg genannt; vielleicht darf er als Schöpfer des Altares angesprochen werden.

Freilich begegnet diese Zuweisung doch auch gewissen Bedenken. Schonnehoff ist uns sonst weiter ganz unbekannt; wir wissen nicht, daß er irgend welche künstlerischen Arbeiten ausgeführt hat. Auch andere Arbeiten, welche sicher von Braunsberger oder ermländischen Meistern ausgeführt worden wären, lassen sich nicht nachweisen. Vom Maler Ambrosius Schadwalt, welcher 1576 das Bürgerrecht erlangen wollte, forderte der Rat der Altstadt Braunsberg, er solle den Predigtstuhl malen.¹⁾ Der Maler scheint den Auftrag ausgeführt zu haben, aber wie seine Arbeit ausgefallen ist, wissen wir nicht: die Kanzel ist nicht mehr vorhanden. Zu Ende des Jahrhunderts waren Braunsberger Meister nicht imstande, Arbeiten von geringeren künstlerischem Werte zu leisten. Als 1595 die Decke des Braunsberger Artushofes gemalt werden sollte, wurde damit der Königsberger Maler Hans Blosh betraut.

Das schönste Denkmal hat sich Werner durch seine Stiftung zum Besten studierende Braunsberger gesetzt. Fünfzig Jahre hatte er als Professor der Künste und der Theologie an der Universität Leipzig gewirkt, zweimal stand er als Dekan an der Spitze der Artistenfakultät, 1464 wurde ihm die Würde des Rektors zuteil; in seinem Testamente vom 2. Januar 1498 ordnete er an, daß die Zinsen eines Kapitals von 600 Gulden für zwei in Leipzig studierende Braunsberger auf sechs Jahre verwendet würden; käme ein besonderes preussisches Kolleg in Leipzig zustande, so sollten die 30 Gulden diesen zugute kommen, doch so, daß einer oder zwei Studenten aus des Testators Geburtsstadt das Stipendium auf 6 Jahre bis zur Erlangung des Magistergrades erhielten. Das preussische Kolleg wurde zwar nicht gegründet, aber seit Anfang des XVI. Jahrh. ist einer großen Anzahl Braunsberger und auch anderswoher gebürtiger Studenten, vergönnt gewesen, sich auf Grund dieses Stipendiums in Leipzig akademische Bildung anzueignen.

Die photographische Aufnahme des Altares hatte Herr Pfarrer Günther, Mühlhausen i. Ostpr., zu liefern die Güte.

Braunsberg.

Kolberg.

¹⁾ Abbildung bei Bölllicher. »Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen«, Heft 4. Ermland, S. 100 (sehr dürftige Reproduktion).

¹⁾ Braunsb. Ratsarch. F. 127.

Der Kruzifixus in der Gotik.

Das römische Weltreich war untergegangen. Besonders die germanischen Völker hatten seinen Untergang beschleunigt. Sie hatten infolge der Völkerwanderung auch in Italien Reiche gegründet und selbst der ehemaligen Reichshauptstadt ihren Willen aufgezwungen. Dennoch stand römische Kultur, wie sehr sie schon gesunken sein mochte, immer noch hoch über dem, was die nordischen Barbaren mitbrachten. Sie staunten die römischen Überkommissse des Wissens und der Kunst an und nahmen davon zunächst willig hin, was sie brauchen konnten. In erster Linie das Christentum und seine Kunst. Aber erst allmählich mit der Festigung und Ausbildung des Staatswesens der germanischen Völker selbst gestalteten sich die römischen Vorbilder in germanischem Sinne aus und um. Vielleicht ist dies an keinem Beispiele ersichtlicher als am Kruzifixus.

Ein solcher hat bekanntlich nicht eine Hinrichtung darzustellen, sondern die Hauptlehre der Christen, die Lehre von der Erlösung der Menschen durch den Tod Christi am Kreuze. Es läßt sich verstehen, daß diese Lehre durch den Kruzifixus erst dargestellt werden konnte, als die Kreuzigungsstrafe abgekommen war und mit ihr die Erinnerung an die Schmach und Schande verblaßte, die gerade dieser Strafe anhafteten. Außerdem wirkte die heidnische Vorstellung von der Gottheit nach, der zu Folge es schlechterdings unvereinbarlich schien, der wundertätige, über die Dämonen Gewalt habende Gott sein zu wollen und doch die schimpflichste Strafe ertragen zu müssen. Deshalb kam der Kruzifixus erst um 600 auf und zeigte den Heiland nicht etwa als sterbenden Sträfling nackt am Kreuze hängend in naturalistisch geschichtstreuer Weise dargestellt, sondern vor dem Kreuze stehend auf einer Fußbank, wie sie für bedeutende Personen üblich war, und in ein Prachtgewand gekleidet, also in einer auf den Richtakt nur hindeutenden, geschichtsunwahren, symbolischen Darstellung. Man sah in dem Gekreuzigten eben nur den göttlichen Überwinder der dämonischen Naturkräfte, an dem ein Verbrechen verübt war, oder höchstens den göttlichen Lehrer und Gesetzgeber, der sich zur Bestätigung seiner

Lehre freiwillig hatte hinrichten lassen. Auch die germanischen Völker faßten ihn zunächst nur als den königlichen Herrscher und besonders als den heldenhaften Führer auf, der für die Seinigen in den Tod ging, ihnen ein Beispiel der Treue und Aufopferung zu geben. Bis in die Zeit der Karolinger übernahm man, da es diesseits der Alpen an Künstlern noch fehlte und Rom für alle kulturellen Dinge immer noch vorbildlich war, die Kruzifixusbildung aus Italien, also den völlig bekleideten Christus mit Fußbrett, und zwar an einem meist durch Edelsteine reich verzierten Kreuze. In romanischer Zeit, als Deutschlands Völker sich zur Selbständigkeit entwickelt hatten, fand man jedoch auch für die Erlösungslehre, für die Idee des Kruzifixus, selbständige Ausdrucksweisen. Da die Bekleidung mit jenem antiken Prachtgewande den nordischen Völkern nicht wohl verständlich war, entkleidete man den Heiland bis auf ein mehr oder weniger rockförmiges Lententuch, aber man setzte ihm eine Herrscherkrone aufs Haupt und ließ durch Umbildung und Beigaben nicht zweifelhaft, daß es der göttliche Machthaber sei, den man am Kreuze erblicke. Über dem Kreuze schweben deshalb die Himmelszeichen von Sonne und Mond, auch oft Engel als Himmelsboten, unter ihm stehen Maria und Johannes sowie der Speerträger und der Schwammhalter. Ferner sieht man die Auferstehung, die Himmelfahrt und den im Himmel tronenden Christus dargestellt. Es kommen weiter vor die Evangelistensymbole, die Personifikationen von Erde und Meer, die vier Paradiesströme, die Ecclesia und die Synagoga, und allegorisierend dafür Vita und Mors sowie ähnliche Befügungen geistvoller Art. Oft steht Christus in jugendlicher Erscheinung mit offenen Augen und in ungebeugter Haltung am Kreuze auf dem Fußbrette, dessen ursprüngliche Bedeutung zwar nicht mehr verstanden wurde, das aber jetzt jene geistreiche Umgestaltung erhalten hatte, die wir Sp. 77 des vorigen Jahrgangs dargelegt haben. Zunächst war es die Fußbank, die den auf ihr Stehenden als Machthaber, oder doch als den auf weltlicher Macht Hervorragenden kennzeichnete; dann war es der Inbegriff der weltlichen Macht und Herrlichkeit, nämlich das durch die Wölfin mit Romulus und Remus gekennzeichnete Rom, welches



Spätgotische Doppelfigur von Maria und Johannes unter dem vorstehenden Triumphkreuz.
(Sammlung Schmutgen.)

unter den Füßen des Gekreuzigten, also vom Christentum überwunden, dargestellt wurde; alsbald trat dafür die Figur der Terra, also das Irdische selber, an die Stelle, und schließlich als Konsole, ein aus Pflanze und Tier bestehendes Unholdsgewebe der Art, wie das Mittelalter sich das irdisch und dämonisch Sündhafte vorstellte. Darstellungen, wie man sie gleichfalls unter dem Kreuz romanischer Zeit findet, z. B. schlangenartige, am Kreuzestamm sich emporwindende Geschöpfe, Vater Adam, der aus dem Grabe steigt — er soll bekanntlich gerade an der Stelle des Kreuzes beerdigt sein — und andere Auferstehende, die Hände himmelswärts erhebend, passen recht wohl in diesen Gedankengang. Alle sprechen dasselbe aus, den Sieg des Gekreuzigten, also des Christentums, über das Irdische, über Sünde, Tod und Teufel.

Die Ausgestaltung und Umstellung des Kreuzifixus der romanischen Zeit, wie sie eben dargelegt sind, waren erwachsen auf dem Boden scholastischer Bildung, d. h. aus den Anschauungen jener Schulphilosophie heraus, die das Dogma zum Ausgangspunkte der Untersuchung zu machen pflegte. Der Geist, nicht eigentlich das Gemüt, hatte den Kreuzifixus gebildet, so tiefinnig manches Stück sein mag. Der romanische Kreuzifixus spricht die erhabene Sprache des Siegers, der triumphierend die Mühen des Kampfes vergessen macht.

Schon in der Übergangszeit zur Gotik fing solche Sprache an, nicht mehr verstanden zu werden. Deun nach den Kreuzzügen, den großartigen Zeugen für jene eigentümliche Auffassung, das Reich Gottes zu mehren, gab es eigentlich keinen Kampf mehr um die Herrschaft des Christentums; für das Streben der antiken Welt nach Sinnenlust und irdischem Wohlergehen war das Streben nach Entsagung und himmlischer Vollkommenheit an die Stelle getreten. Und diese Auffassung hatte sich in allen germanischen Reichen so gefestigt, daß es kaum noch ein Dorf gab, in dem sie nicht durch einen steinernen Kirchenbau monumentalen Ausdruck gefunden hätte. Was für eine Anschauung trat nun mit der Gotik auf, und wie zeigt sie sich im Kreuzifixus?

War die Sünde der Menschen dem romanischen Kreuzifixus nach besiegt, so konnte es sich für die sündige Menschheit nur um Vergebung durch den Sieger, mithin durch das

Christentum handeln. Es mußte also im Kreuzifixus der Gotik einerseits die unendliche Liebe des Gekreuzigten ausgesprochen werden, andererseits die glühende Sehnsucht nach dieser Liebe von Seiten der sündigen Menschheit, die nach Reue und Buße des Trostes und der Erlösung bedurfte. Zu diesem Zwecke konnte der Gekreuzigte nicht mehr als der allmächtige Gott oder auch nur als der machtvolle, siegreiche Held erscheinen, sondern mußte Mensch werden, der wie alle Menschen Schmerzen empfand und ihnen erlag. Nur dadurch, daß er, der Göttliche, den Menschen menschlich näher kam, konnte er in ihre Herzen Eingang finden.

Die Inhaber der Macht waren bisher gewesen die Kirche mit der Spitze im Papsttum und der Feudalstaat mit dem Kaisertum zuzüglich. Inzwischen hatten sich jedoch die Städte germanischer Länder ausgebildet. Indem sie zu mächtigen und selbständigen Gemeinwesen geworden waren, trat das Bürgertum als ein neuer Machtinhaber hinzu. Der Geist des Mittelalters änderte sich dadurch nicht; er wurde nur verallgemeinert und oft bis zum Äußersten verschärft. In größerer Zahl waren auch Universitäten entstanden. Sie verbreiteten wohl das Licht der Wissenschaft, aber es war nicht das nüchterne Sonnenlicht der freien Forschung, sondern ein durch die Kirche künstlich gemildertes und gefärbtes Licht, dem vergleichlich, wie es damals von den riesigen, mit farbenprächtigen Glasmalereien geschlossenen gotischen Maßwerfenfenstern gespendet wurde. Was die Scholastiker zur Erleuchtung der Welt gedacht hatten, fand durch die Mystiker Fortentwicklung und Vertiefung, vor allen aber Eingang in die breite Masse des Volks. Dazu ergriffen Predigten wie die des hl. Franziskus vollends das Gemüt und ließen es ganz in der Anschauung des blutigsten Leidens Christi aufgehen, um nicht zu sagen, Gefallen finden. Um für das Christentum zu begeistern, brauchte nun nicht mehr die siegende Allmacht eines Gottes dargestellt zu werden, sondern das bitterste Leiden wollte man sehen, das dessen geduldig Ertragen durch die Aussicht auf Vergebung und Erlösung zu trösten vermochte. Die Religion hatte nicht so sehr Freude zu spenden, als Trost. Der gotische Kreuzifixus beleuchtet diese Tatsache.

Der Körper des Gekreuzigten, nie weiter als durch das Lententuch bekleidet, hängt wirklich am Kreuze, immer tiefer herabsinkend. Dabei muß er sich ausbauchen, weil die Füße, denen kein Brett mehr Stütze gewährt, und die, mit nur einem Nagel übereinander liegend, am Kreuzstamme befestigt sind, nicht mit abwärts gleiten können. Das Haupt ist mehr oder weniger tief auf die Brust herabgesunken. Es trägt nun statt der Königskrone eine Dornenkrone, und unter dieser quillt aus vielen Wunden das Blut hervor. Das Gesicht drückt, wenn nicht bereits den Tod, so doch das Hinsterben unter der Schmerzenlast aus. Ein armes, zu Tode gequältes Menschenkind, nicht mehr den Machthaber stellt also die Figur des Gekreuzigten jetzt dar. Schmerzerfüllt sind auch die Madonna und Johannes unter dem Kreuze. Und jene, die in romanischer Zeit wohl schmerzlich bewegt, aber nie ihren Schmerzen erliegen war, wird jetzt davon überwältigt; sie bricht zusammen und andere Frauen nebst Johannes leisten ihr Beistand. Noch deutlicher tritt der gotische Sinn in neuen Beigaben hervor. Jene unergründliche Liebe Christi zu kennzeichnen, zeigt sich über dem Kreuze nun das Symbol derselben, der Pelikan, der seine Jungen im Neste mit dem Herzblute nährt. Von der Sehnsucht der sündigen Menschen nach dieser Liebe gibt aber die am Fuße des Kreuzstammes neben Schädel und Gebein hingsunkene Maria Magdalena beredtes Zeugnis. In wildem Schmerz umfaßt sie den Stamm und kußt voller Glut das Kreuz und

die Füße des Herrn. Sie im besondern kennzeichnet den Fortschritt in der Entwicklung zum Kreuzifixus der Gotik. Denn ihr Erscheinen unter dem Kreuze setzt den Gedanken gang fort, der sich an das Fußbrett knüpfte. An den italienischen Beispielen der Gotik fehlt dieses Brett zwar in der Regel nicht, aber es bildet dort eine unbedeutende Konsole, lediglich zu dem Zwecke, die Befestigung der übereinander gelegten Füße Christi durch nur einen Nagel natürlicher erscheinen zu lassen. An die Stelle des Brettes, dessen letzte Bildung die überwundene Sünde darstellte, tritt also nun die sündige Menschheit selber, Wie hätte deren Sehnsucht nach Trost und Erlösung, die doch das im Gekreuzigten dargestellte Christentum bietet, wohl schöner wiedergegeben werden können als durch die reuig ihre irdische Lust büßende Sünderin Maria Magdalena!

Wohl steigerte sich die Darstellung dieses Gedankens gegen Ende der Gotik oft ins Entsetzliche durch naturalistische und übertriebene Wiedergabe von Einzelheiten des Strafvollzugs, aber im XV. Jahrh. beginnt schon, wenigstens bei den italienischen Meistern, der Übergang zu einer neuen Auffassung. Diese, die Auffassung der Renaissance, will nicht mehr den Schmerzensmann der Gotik, auch nicht den Triumphator der romanischen Zeit verkörpert sehen, sondern den göttlichen Dulder, der im Bewußtsein seines großen Zweckes still und erhaben den Tod erträgt.

Hannover.

Gustav Schönmark.

Anmerkungen zu Dr. Oskar Wulffs „Madonnenmeister“.

Sieben habe ich das Vergnügen gehabt, einen langen Artikel, der durch zwei Hefte der „Zeitschrift für christliche Kunst“ geht (Nr. 7 und 8 1907), zu lesen, in dem Dr. Oskar Wulff einen späten Trecentomaler bespricht, den er — weil dieser Meister, wie alle seine Zeitgenossen, am meisten Madonnen malt — den Madonnenmeister nennt. Nach so umfangreichen Ausführungen über einen der blassesten unter den blassen Spätrenewisten würde ich nicht um Platz für einige Anmerkungen zu demselben Thema bitten, wenn nicht der Verfasser sich direkt gegen einige Äußerungen in meinem Buche über Lorenzo Monaco, wo ich im Vorbeigehen die Stellung dieses Malers innerhalb der florentinischen Kunst angebe, gewandt hätte. Ich habe den Maler zu den Schülern Agnolo Gaddis gezählt, und dagegen erhebt Dr. Wulff Einspruch, obwohl auch er den evidenten Einfluß von

Agnolo Gaddi in den meisten Werken dieses Meisters nicht verkennen kann.

Der Meister soll nach Dr. Wulffs Vermutung von Siena zwischen 1360 und 1370 nach Florenz übersiedelt sein, hier soll er einen hervorragenden Platz unter den Malern eingenommen haben und sogar „Beobachtungen angestellt, um das Richtige zwischen den verschiedenen Kunsttypen herauszufinden“. Ist es so gewesen, so können wir nicht ein Bedauern unterdrücken, daß diese Beobachtungen von so theoretischer Art waren, daß der Meister dabei die Natur durchaus vergessen hat. Er gehört zu diesen zahlreichen Spätrenewisten, die nur das sehen und darstellen, was sie in den Werken ihrer Vorgänger finden. Und da die wesentlichen Stilelemente dieses Malers in Agnolo Gaddis Werken wiederzufinden sind, so scheint es mir noch immer am richtigsten, den Maler einen Schüler

Agnolo zu nennen, gleichviel, ob er in Siena oder Florenz geboren war — eine Frage, die wohl auch Dr. Wulff nicht ohne Dokumente entscheiden will. Um den sienesischen Einfluß bei diesem Meister zu beleuchten, würde eine Charakteristik der meisten Florentiner Maler dieser Zeit nötig sein — sie standen alle mehr oder weniger im Bann desselben Einflusses — aber da hierfür längere Ausführungen, als die Zeitschrift mir gestatten könnte, nötig wären, so beschränke ich mich jetzt auf die Darlegung einer wichtigen Stütze dafür, daß der Anonymus, „Madonnenmeister“, wirklich Agnolo Schüler war.

Hätte Dr. Wulff das Bild in der Capella del Crocifisso in San Miniato al Monte, das eine Art Verdeckung für das hl. Kreuzifix des S. Giovanni Gualberto bildete, näher studiert, würde er es wohl auch als ein Werk seines Meisters aufgenommen haben. Es stellt die Verkündigung, sieben Passions Szenen, S. Giovanni Gualberto und S. Miniato dar. Die zwei Heiligen zeigen so nahe Verwandtschaft mit dem gewöhnlichen Typus des Anonymus, daß sein Mitwirken in diesem Bilde deutlich hervortritt. Die Verkündigung und die kleinen Passions Szenen sind aber vielleicht etwas besser in Qualität, als die meisten Werke des Anonymus.

Es ist von Berti in seinen „Cenni storico-artistici di S. Miniato al Monte“ (Firenze 1850) nachgewiesen worden, daß ein Bild für diese Kirche bei Agnolo Gaddi bestellt wurde, für das er die ersten Bezahlungen in den Jahren 1394 und 1395 erhielt, und nach seinem Tode im 1396 wird das Restierende (50 Fiorinen) seinem Bruder Zanobi Gaddi „per le Rede di Agnolo“ ausbezahlt. Berti will dieses Bild mit dem bekannten Bilde des S. Miniato identifizieren; das ist aber ein über-

schränktes Werk aus dem Beginn des XIV. Jahrh., das auch schon von Dr. Suida in Zusammenhang mit dem Caciellenmeister gestellt wurde. Da aber das Bild in der Cappella del Crocifisso Agnolo's Schule in überzeugendster Weise aufweist, so ist es sehr wahrscheinlich, daß die von Berti mitgeteilten Bezahlungen an Agnolo und Zanobi Gaddi eben diesem Werke gelten.

Dadurch erhalten wir auch eine feste Stütze für die Datierung des Oeuvres dieses Meisters, der noch nach Agnolo's Tod in dem Atelier des Meisters arbeitete: seine Wirksamkeit gehört den letzten Decennien des XIV. und den ersten Decennien des XV. Jahrh. an. Es liegt kein zwingender Grund vor, das Bild in Antella in die 70 er bis 80 er Jahre zu verlegen, wie Dr. Wulff es tat — wahrscheinlicher ist es, daß es erst nach der Ausführung der Fresken von Spinello aufgestellt wurde, d. h. kaum vor 1390. Es ist eines der besten seiner Bilder und folglich eines der ersten, denn bei diesem Meister wie bei allen den schwachen Spätrecentisten geht die Entwicklung nicht aufwärts, sondern immer niederwärts, je älter sie werden — trotz allen den wertvollen künstlerischen Eigenschaften, die sein feinfühligere Erklärer in seinen Werken sieht.

Vielleicht wird es noch Dr. Wulff interessieren, Madonnen von seinem „Madonnenmeister“ im Louvre, bei Dr. Lanz in Amsterdam, bei Corsi in Florenz (wo auch ein großes Trinitätsbild von ihm hängt) wie auch das Kreuzifix in Sesto Fiorentino, Heiligen in Jarvis Coll. New Haven U. S. A., usw. zu untersuchen. Seine Werke sind zu verbreitet, um sie alle im Gedächtnis zu behalten.

Stockholm,

Oswald Sirén.

Replik.

Daß Sirén zu meinen Ausführungen über den „Madonnenmeister“ früher oder später einmal Stellung nehmen werde, habe ich erwartet, daß er aber uneingeschränkt bei seiner Auffassung verbleibt, gegen die ich mich nur beiläufig gewandt habe, überrascht mich. Seine Entgegnung berührt freilich keinen der entscheidenden Punkte, weder den besonderen Stilcharakter des Bildes in Empoli, das von Italienern (Giglioli, Empoli artistica, p. 70 [n. 19]) geradezu für sienesisch gehalten und dessen Zugehörigkeit unabhängig von mir auch von einem Fachgenossen erkannt wurde, noch die deutliche Beziehung des Triptychons von Antella zur Richtung Orcagna's, noch das an demselben befindliche Wappen des Alberti, das den Ausgangspunkt für jede methodische Untersuchung bilden muß, da es wegen der bekannten Umstände eine Datierung des Werkes nach 1387 verbietet. Statt dessen sucht Sirén in der Tafel von S. Miniato einen anderen chronologischen Anhaltspunkt, den ich für eine nichts weniger als „feste Stütze“ halten kann. An sich könnte der Meister wohl nachträglich (keinesfalls als Schüler) Werkstattgenosse Agnolo Gaddis geworden sein, aber da wir von ihm drei (bis vier) große Altarwerke (Antella, Perugia, K. Friedrich Museum und Bargello) von eigenartigem Gepräge besitzen, bleibt auch das unwahrscheinlich und die Identifizierung jener Tafel mit

dem bei Agnolo bestellten Bild eine ganz unsichere Vermutung. Als ich die mir bekannt gewordenen Arbeiten des Anonymus zusammenstellte, habe ich dieselbe nicht mehr in Angenschein genommen, sie ist mir jedoch so deutlich in der Erinnerung, daß ich keine ernstlichen Bedenken gegen ihre Zuweisung an ihn zu erheben hätte, für die derselbe Kollege auch schon brieflich eingetreten ist. Sirén selbst erkennt diesem Werk eine „etwas bessere Qualität“ zu, und es besitzt in der Tat den Vorzug eines reichen und harmonischen Kolorits, der den Meister allein schon vor den eigentlichen Spätrecentisten auszeichnet. Wie hoch man im übrigen seine persönliche Bedeutung einzuschätzen hat, das hängt aber sehr wesentlich davon ab, ob er wirklich im Sinne Sirén's der jüngsten Generation zuzurechnen oder ungefähr als Agnolo's Altersgenosse anzusehen ist, denn gerade eine Reihe dem ganzen Kreise gemeinsamer Züge ursprünglich zu verlinken ist. Daß seine älteren und besseren Werke dessen Einfluß in viel schwächerem Grade aufweisen, spricht gegen das Schülerverhältnis. Daß ich ihn den „Madonnenmeister“ genannt habe, nicht weil er, „wie alle seine Zeitgenossen, am meisten Madonnen malt“, — was übrigens bei den führenden Meistern der Freske nicht einmalso ganz zutrifft, — sondern weil er in den Gegenstand einen neuen Empfindungsgehalt hineinzulegen wußte, das hat Sirén im Grunde

schwerlich mißverstanden. Auch von anderer Seite bin ich inzwischen auf zwei weitere Madonnen des Anonymus (in der Univ. Sammlung in Göttingen und im Wiener Kunsthandel) aufmerksam gemacht worden, ohne daß ich zu eigener Nachprüfung die Unterlage hatte. Wer die Kunstentwicklung im Zusammenhange

sehen will, wird die richtige Bestimmung eines solchen Meisters und die dahin führende Feststellung der für seine Charakteristik bedeutsamen Arbeiten (Empoli, S. Croce) nicht für nebensächlich halten.

Berlin.

O. Wulff.

Bücherschau.

Die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim. Unter Berücksichtigung des einheimischen romanischen Kunstgewerbes aufgenommen, dargestellt und beschrieben von dem Inhaber des Stipendiums Adolf Zeller, Kgl. Reg.-Baumeister, Privatdozent an der technischen Hochschule zu Darmstadt. Mit 50 Tafeln und 82 Textabbildungen. — Julius Springer in Berlin 1907. (Preis geb. Mk. 40.)

Obgleich die Kunstdenkmäler Hildesheims, dank dem ganz ungewöhnlichen Interesse seiner Bewohner für dieselben, schon seit dem Beginn der romanischen Bewegung, vielfache Beachtung und Beschreibung gefunden, so fehlte es doch an einer zusammenhängenden Prüfung derselben, insoweit sie die großzügige Eigenart der sächsischen Richtung zeigen, also in dem Bereiche der romanischen Formenwelt. — Auf diese beschränkt sich die vorliegende glänzende Veröffentlichung, die in 5 Abschnitten das Thema gründlich behandelt. Der Baugeschichte Hildesheims bis zum Schlusse des XII. Jahrh., der Topographie der Stadt um die Mitte des XIII. Jahrh., den Bauwerken der romanischen Zeit, ihrer Baugeschichte und Baubeschreibung, dem Kunstgewerbe, der Einwirkung derselben auf die Nachbargebiete sind diese Abschnitte geweiht. — Der Schwerpunkt liegt in den Abbildungen, die sämtlich tadellost sind, mögen sie auf photographischen oder auf zeichnerischen Aufnahmen beruhen; dieselben sind teils in den Text aufgenommen, teils auf Tafeln zusammengestellt, so daß ein Illustrationsapparat und, dank namentlich der Fülle sorgfältigster Details und von Wiedergaben alter Stiche usw., ein Studienmaterial vorliegt, wie es reichlicher kaum sein könnte. — An dasselbe knüpft die baugeschichtliche Forschung an, die alle bekannten Notizen zusammenstellt und die Entwicklung der einzelnen Bauwerke (St. Michael, St. Andreas, Domfreiheit, St. Godehard, Kreuzkirche, St. Stephan, St. Moritz) verfolgt, ohne aber hinsichtlich der frühesten Einflüsse und der Ursprungsformen zu neuen Schlüssen gelangt zu sein, für welche allerdings auch die Kombination besondere Schwierigkeiten bieten mag. St. Michael steht hierbei mit seinen Rekonstruktionen im Vordergrund. — Wie hinsichtlich der Bauformen und plastischen Gestaltungen die lokalen Einflüsse überall maßgebend sich zeigen, so treten sie auch auf dem Gebiete des kunstgewerblichen Schaffens in die Erscheinung, das einen so ausgeprägten örtlichen Typus hat, wie er selten begegnet, namentlich für das XI. Jahrh. — Die hier so übersichtlich gebotenen Vergleichsobjekte erleichtern die Erkenntnis des künstlerischen Zusammenhanges und Entwicklungsganges, in den die zahlreichen romanischen Initialen vortrefflich hineinpassen.

E.

Der Liber ordinarius der Essener Stiftskirche. Mit Einleitung, Erläuterungen und einem Plan der Stiftskirche und ihrer Umgebung im XIV. Jahrh. — Herausgegeben von Franz Arens. — Jungfermann in Paderborn 1908. (Preis Mk. 6.50.)

Das frühere Essener Kanonissenstift, das an Ansehen und Glanz von keinem anderen übertroffen wurde, besitzt als Nachschrift eines älteren Exemplars einen dem XIV. Jahrh. angehörigen Liber ordinarius, also den Kodex, in welchem für die einzelnen Tagesstunden, wie für den Verlauf des Kirchenjahres die Ordnung der gottesdienstlichen Feierlichkeiten angegeben war. — Schon 1901 (im XXI. Heft der „Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen“) hatte einer der tüchtigsten und eifrigsten Lokalhistoriker, der Rentner Franz Arens, „seine Bedeutung für die Liturgie, Geschichte und Topographie des ehemaligen Stiftes Essen“ in lehrreichster Weise dargelegt, aber ohne Beigabe des lateinischen Textes. — Diesen trägt er nach in der vorliegenden Schrift, die mit den, 150 Seiten umfassenden, die mannigfaltigsten liturgischen, hagiographischen, kunsthistorischen, topographischen Kenntnisse usw. verratenden Erläuterungen eine höchst schätzenswerte Veröffentlichung ist; sie bringt nicht nur in den eigenartigen, ungemein entwickelten gottesdienstlichen Betrieb des Essener Stiftes sehr viel Licht, zum großen Teil anknüpfend an die noch vorhandenen Gebäulichkeiten, Einrichtungs- und Ausstattungsgegenstände, sondern ist auch für die Geschichte des klösterlichen Lebens und liturgischen Waltens im allgemeinen von großer Bedeutung. — Was hier über die Stiftspersonen, die gewöhnlichen gottesdienstlichen Funktionen, das Kirchenjahr und seine Feste, die Exequien, Beerdigungen und Anniversarien, die Oblationen usw. zusammengestellt ist, bildet durch seine überaus umfassende, klar formulierte Aktualität ein so vielseitiges, dazu gemeinverständliches Material, daß der Verfasser für seine mühsamen Studien reichlich entschädigt sein wird durch das dankbare Interesse nicht nur seiner Landleute, sondern der weitesten Kreise kirchlichen Wissens und Lebens.

Schütgen.

Franz Laurana von Wilhelm Rolfs. Mit 180 Abb. auf 82 Lichtdrucktafeln in 2 Bänden; br. 36 Mk., geb. Mk. 40. — Rich. Bong in Berlin.

Dem erst im letzten Jahrzehnt durch die Verbreitung von Abgüssen der Beatrix-Büsten bekannt, neuerdings mit einem Schläge berühmt gewordenen Bildhauer widmet der feinsinnige Verfasser dieses umfassende, sofort abgerandete Lebensbild. Wenn dasselbe mancherlei Widersprüche zeigt (die Vorspiel und Nachhall in der neuesten Literatur gefunden haben), so mögen dieselben sich erklären aus dem Wanderleben des Künstlers, der Mannigfaltigkeit seiner Be-

obachtungen und der Vielgestaltigkeit seiner Aufgaben. — Gegen 1425 aus Dalmatien hervorgegangen, mit den Eindrücken seines wunderbaren Kaiserpalastes, (auf den der Verfasser die romanischen Bauformen vornehmlich zurückführt), kam er als Schüler zu Brunellesko, unter dessen romanisierendem Einfluß er bald in Genua sich betätigte. Von hier suchte er als Hofkünstler auch Neapel auf, dann Marseille und den Hof des Königs Renat. Von dort führte Taten- und Erwerbsdrang ihn nach Sizilien in den Kreis seines früheren Mitschülers Gajini, wo er zahllose Madonnen schuf und in ihnen den Typus für Jahrhunderte. Nach Neapel zurückgekehrt, gelangte er durch die zahlreich geschaffenen glänzenden Beatrix-Büsten zu Ruhm und Vermögen, um, vielleicht über Ungarn, wieder Marseille aufzusuchen, zuletzt Avignon, wo er wahrscheinlich um 1501 starb. — An allen diesen Stätten nach seinen Werken, für die er viele Mitarbeiter verwendete, zu forschen, den weiteren, vielfach verstreuten nachzugehen, war keine kleine Aufgabe, sie unter einheitlichen Gesichtspunkten zu sammeln und als durch zahlreiche vortreffliche Lichtdrucke illustriertes Lebenswerk herauszugeben, mit liebevollster Vertiefung in dasselbe, erscheint als eine große Leistung. — Das italienische und in gewissen Sinn auch das französische Quattrocento hat dadurch Zuwachs und Aufklärung erfahren, die jeden Interessenten mit Befriedigung erfüllen werden. B

(Kunstgeschichtliche Monographien VII.) Der Ursprung des Danaustiles. Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei von Hermann Vob. Mit 30 Abb. auf 16 Tafeln und im Text. — Karl W. Hiersemann in Leipzig 1907. (Pr. geb. Mk. 18.)

Manche süddeutsche Maler des XV. und XVI. Jahrh. werden hier zum Teil an der Hand guter Abbildungen scharf beobachtet und charakterisiert, um durch Vergleichung ihren Zusammenhang zu ergründen. — Zuerst wird Wolf Huber, der neuestens die Aufmerksamkeit erregt hat, geprüft und sein Bild umrissen, so gut es die Umstände nur gestatten. — Sodann werden die verschiedensten Meister, von der älteren oberdeutschen Schule ausgehend, analysiert bis zu dem Stecher M. Z. und Altdorfer, um die Fundamente zu gewinnen für den Donaustil, der im III. Teil näher festgestellt wird hinsichtlich der allgemeinen compositionellen und malerischen Prinzipien, der Landschaften und Architekturen, der Menschen und Gesinnung. — In dieser Schlußstudie sind viele treffliche Beobachtungen niedergelegt, und sie sind um so wertvoller, als Zeit und Gegend, auf die sie sich beziehen, von Leidenchaften und Gärungen gewaltiger Art erfüllt waren, für welche religiöse Anschauungen und Bestrebungen als Folie dienten. Was an naturalistischer Empfindung und Lebendigkeit der Darstellung gerade diese Periode und diese Gebiete auf dem fruchtbaren Boden der vollstimmlichen Malerei auszeichnet, hatte in der Bewegung der Geister und der Massen seinen Grund. — Gerade in dieser Richtung liegt auch das Anregungsmittel unseres Buches. F.

Die Köselische Buchhandlung in Keimpen-München versendet 4 Bücher, die, ästhetisch-religiöser Art, mehr oder weniger illustriert, Empfehlung verdienen.

1. *ARS SACRA*, Blätter heiliger Kunst mit begleitenden Worten von Jos. Bernhart. Zwanzig

Kunstblätter mit Text in Großquart. (Preis in Mappe Mk. 2,50.) — Unter dem Spezialtitel: „Vom Erlöser“ I. Serie, sind hier 20 vortreffliche Lichtdrucke nach hervorragenden Gemälden älterer und neuerer italienischer, deutscher und niederländischer Meister von der Verkündigung Lippis bis zum Allerheiligenbild Dürers zu einem Lebensbilde des Heilandes vereinigt, je durch eine Seite Text eingeführt, der die Abbildung beschreibt und in tiefanfänger, poetischer Weise ihren Inhalt dem frommen Gemüt näher bringt. Anmutsvolle, ergreifende Schilderungen.

2. Mit Moritz von Schwind ins Märchenland. Ein Buch für die Jugend und ihre Freunde von Johanna Arntzen. Mit Vollbildern und Textillustrationen nach Originalzeichnungen von Moritz von Schwind. (Preis eleg. geb. Mk. 3.) — Aus dem reichen, gezeichneten und gemalten Märchenschatze, des in den letzten Jahren immer mehr gewürdigten unvergleichlichen Romantikers sind hier 41 Bilder (14 auf voller Seite, 4 in farbiger Wiedergabe) zusammengestellt, um durch sinnige, zum Teil gereimte Deutungen der deutschen Jugend zum Verständnis gebracht zu werden, also zu deren Einführung in die deutsche Märchenwelt und zu ihrer richtigen Auffassung. — Dem schönen, zeitgemäßen Ziele entspricht der mit pädagogischem Takt eingeschlagene Weg.

3. Der heilige Franz von Assisi. Eine Lebensbeschreibung von Johannes Jürgensen. Mit Originalillustrationen. — Autorisierte Übersetzung aus dem Dänischen von Henriette Gräfin Holstein-Ledeborg. (Preis Mk. 5.) — Um eine Charakterisierung des neuerdings wieder so viel behandelten, trotz der Verschiedenheit der Deutung allgemein gefeierten Heiligen, handelt es sich hier, auf geschichtlicher Grundlage, aber in dichterischer Ausführung. Die ein Fünftel des Ganzen umfassende Einleitung stellt „die Quellen zum Leben des hl. Franz“ vollständig und klar zusammen, und die 4 teils etwas kürzeren, teils etwas längeren Bücher charakterisieren den Heiligen unter den Titeln: „Kirchenerbauer“, „Evangelist“, „Die Sänger Gottes“, „Der Einsiedler“. In diesem Rahmen ist das ganze einfache, und doch so reiche Leben des religiösen und sozialen Bahnbrechers zusammengefaßt: Seine Jugend mit ihren Schicksalen, sein Gebet, seine Armut, seine Baulustigkeit; — Sein Predigen, sein Klosterleben; — Sein und seiner Jünger Missionstätigkeit nah und fern; — Seine Krankheiten und Prüfungen, sein Tod. — Ein erhabenes Bild in einer durch Begeisterung gehobenen, und doch auf Überreibungen, oder gar Täuschungen verzichtender Beleuchtung.

4. Boanisches Tagebuch von Bernard Wieman. Mit 22 Originalillustrationen. (Preis brosch. Mk. 3,50.) — Der rühmlichst bekannte Novellist hat auf einer Reise durch Bosnien von Banjaluka durch die deutschen Kolonien bis nach Sarajewo und Montenegro, mit dem Endziel Ragusa sein scharfes Beobachtungstalent in bezug auf Land und Leute, Sitten und Gebräuche, auf der Grundlage der Geschichte, zur Geltung gebracht, und seine Eindrücke so fesselnd geschildert, daß sie, obwohl der Wirklichkeit entsprechend, wie ein Roman sich lesen.

Kunsthistorische Studien. Im Auftrage des „Christlichen Kunstvereins“ der Diözese Seckau, herausgegeben von Dr. Johann Ranftl. Jahrbuch für 1907. Verlag Styria in Graz 1908.

Dieses an die Stelle von dem leider eingegangenen „Kirchenschmuck“ des Prälaten Dr. Graus getretene, jetzt zum zweiten Male erscheinende Jahrbuch bietet eine Reihe von beachtenswerten Aufsätzen, unter denen die Baubeschreibung des Aegidiusdomes zu Graz von Graus, das reich illustrierte „Kirchenleinen“ von P. Jos. Braun, „der akademische Maler Franz Seraph Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein“ (mit zahlreichen Abbildungen), sowie „Denkmalschutz und Denkmalpflege“ von Ranftl besonders hervorgehoben zu werden verdienen. — „Das Grazer Kunstleben“ erfährt nähere Beleuchtung durch den Schulrat Ludwig Ritter von Kurz, dem auch eine Fülle interessanter „kleiner Mitteilungen“ zu danken ist. H.

Kunstmuseen. Vorschlag zur Begründung eines Fürstenmuseums in Dresden. Von W. v. Seidlitz.

— E. A. Seemann in Leipzig 1907. (Pr. Mk. 3.50.)

Die Frage, wie Kunstmuseen einzurichten, nach welchen Grundsätzen in ihnen die Gegenstände aufzustellen sind, ist seit Jahren, praktisch wie theoretisch im Fluß, daher jeder Beitrag für ihre Lösung zu begrüßen, zumal, wenn er von so kompetenter Seite ausgeht, wie der vorliegende. Er besteht in einem Vortrag und zwei Gutachten unter den Titeln: I. Eine Neugestaltung der Dresdener Sammlungen; II, die Inneneinrichtung von 1580—1800; III. Plan eines Fürstenmuseums in Dresden.

— In I. geht der Verfasser von der Anschauung aus, daß auch die Dresdener Sammlungen überfüllt, daher das Minderwichtige auszuweisen, das Bedeutende, Charakteristische nach künstlerischen Gesichtspunkten lehrreich aufzustellen sei, in einem der Ursprungszeit möglichst entsprechenden, am besten durch die betreffenden Fürstenpersönlichkeiten gekennzeichneten Rahmen. — In II. bietet der Verfasser als Anhaltspunkte für die den Einzelgegenständen angemessenen Räume eine Anzahl von Inneneinrichtungen Norddeutschlands, wie sie sich in Bildern der Zeit erhalten haben. Für die Gotik und Frührenaissance, für die Anfänge, wie die Blüte und den Höhepunkt der deutschen Renaissance, für die Anfänge, wie die Blüte des holländischen Stils, für die Frühzeit wie die Spätzeit des Stils Ludwigs XIV., für das Rokoko, für den Stil Ludwigs XVI. und den Zopf hat der Verfasser in geschickt ausgewählten, feinsinnig kommentierten Interieurs die schätzenswertesten Leitmotive niedergelegt. — In III. sind Vorschläge geboten für die Anlage eines Fürstenmuseums, in welchem die hervorragendsten Erzeugnisse des Kunstgewerbes aus der Zeit der Fürsten Albertinischer Linie vereinigt werden sollen, im Sinn der vorher angegebenen Interieurs und unter der Flagge der im Anhang reproduzierten 17 Porträts von Albrecht dem Beherzten (also aus der II. Hälfte des XV. Jahrh.) bis auf August den Gerechten († 1827), an welche die jedesmalige Charakteristik angeknüpft wird mit der Bezeichnung der vornehmlich dahin gehörenden Sammlungsobjekte. — Als eine treffliche Zusammenstellung der wichtigsten Gesichtspunkte allgemeiner und besonderer Art, wie sie für die gegenwärtigen, stellenweise recht dringlichen

Bedürfnisse der Museeneinrichtungen aus langjährigen und geschmackvollen Beobachtungen sich ergeben, stellt sich dieses kleine, inhaltreiche Buch heraus, das manchem ein zuverlässiger Berater sein wird für eine Aufgabe, die freilich stets individueller Art ist und ohne Selbständigkeit des Urteils und Geschmacks zutreffend nicht gelöst werden kann, aber für deren Erfüllung so maßgebende Fingerzeige sehr willkommen sein müssen und werden. G.

Die Zeitschrift für bildende Kunst in den Jahren 1901 bis 1907. — So lautet der Titel eines Heftchens, welches über die Zeitschrift und ihre Beilblätter: Kunstchronik und Kunstmarkt (12 Monatshefte, 33 bezw. 40 Wochennummern zum Gesamtprice von Mk. 32) eingehend berichtet, indem es den Inhalt der letzten 6 Jahrgänge registriert, von jedem Heft die „Forschungen zur Alteren Kunstgeschichte“ und die „Aufsätze über moderne Kunst und allgemeines“ zusammenstellend. Diese Zusammenstellung ergibt von dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit des in den Kunstbeilagen und Illustrationen, wie durch die Aufsätze Gebotenen ein glänzendes Bild. Hier sind die hervorragendsten Kunstforscher nicht nur des Inlands vertreten, hier die kunstgeschichtlichen Entdeckungen, Errungenschaften, Ausstellungen in den Kulturländern ausgiebig registriert, und keine Kulturperiode bleibt ausgeschlossen von der Frühzeit bis in unsere Tage, bei besonderer Berücksichtigung der deutschen und italienischen Verhältnisse, deren Fortschritte in der Forschung, wie in der Produktion beständig verfolgt werden. — Mit der Gründlichkeit und Wissenschaftlichkeit der Erörterungen gehen die Vorräte der Reproduktionstechniken Hand in Hand, die in den Originalabbildungen ihren Höhepunkt finden. — Die Übersicht über die Leistungen der letzten 6 Jahre liefert den Beweis, daß die bereits 42 Jahre von demselben Verleger — E. A. Seemann in Leipzig — herausgegebene Zeitschrift an Bedeutung keinerlei Einbuße erfahren, vielmehr beständig gewonnen hat.

Schlußwort

Der Kaiserdom zu Frankfurt a. Main. Mit 76 Illustrationen. Kremer in Frankfurt. (Preis 1 Mk.)

Der Frankfurter Dom wird von Fremden viel besucht, für die ein Führer längst Bedürfnis war. Endlich liegt er vor und entspricht allen billigen Anforderungen, da er auf die Fragen nach der Geschichte des Domes, seiner äußeren Ansicht und inneren Ausstattung zuverlässige Auskunft gibt, die sich um so leichter und anhaltender einprägen wird, als sie von zahlreichen guten Abbildungen begleitet ist. Daß dieser Führer der lokalen Aufstellung folgt, entspricht durchaus seiner Aufgabe der Orientierung, und daß Altes und Neues mit gleicher Sorgfalt behandelt wird, ist ganz in Ordnung. Das Alte, was dem Inneren einen ganz ungewöhnlichen Reichtum und Wert verleiht, beruht teils auf ursprünglicher, zumeist mittelalterlicher Anordnung, teils auf späterer Einführung durch den unvergesslichen Stadtpfarrer Münzenbeger, dessen Intentionen nach seinem allfrühen Tode durch die treue Fürsorge seines Freundes Fösser erfüllt wurden. — In das Neue teilen sich, in vortrefflicher Ergänzung, von Steinle und Linnemann, denen der Dom seine einzigartige Bemalung verdankt.

Schlußwort.



Abb. 1.



Abb. 2.



Abb. 3.



Abb. 4.

Vier kölnische Reliquenbüsten der Hochgotik.
(Sammlung Schnütgen.)

Abhandlungen.

Vier kölnische Reliquienbüsten der Hochgotik.



(Mit 4 Abbildungen, Tafel III.)

eliquienbüsten waren im Kölner Kunsthandel der 70er und 80er Jahre keine ungewöhnlichen Erscheinungen, so daß sie, nicht besonders begehrt, und bewertet, keine großen Opfer verlangten. — Dem-

selben entstammen die vier hier abgebildeten merkwürdigen Exemplare, wie die übrigen 24, die sich in meinem Besitze befinden. — Wohl nirgendwo sind diese Brustbilder, deren Köpfe in der Regel ausgehöhlt sind, um den, oft reich geschmückten, Heiligenschädel aufzunehmen und unter einer dünnen, die Haare imitierenden, im Scharnier beweglichen Holzklappe zu bergen, so zahlreich angefertigt worden, (zumeist in Holz geschnitzt und polychromiert, nicht selten in Metall getrieben und zum Teil vergoldet), als gerade im heiligen Köln, von wo die Reliquien, namentlich die Schädel vom Marterfelde der Ursulanischen Jungfrauen und der thebaischen Legion weithin begehrt wurden, am liebsten in der so charakteristischen Büstenform (meistens ohne Hände), die für den Schädel, wie für kleinere Gebeine die würdigste, dem Kultus angemessenste Fassung bot. — In die Nischen der Altaraufsätze des späteren Mittelalters (z. B. St. Klarenaltar und Flügelaltar in Marienstatt) wie der Reliquientafeln und -Schreine (z. B. in St. Ursula zu Köln) aufgenommen, oder auch zu besonderer Verehrung auf Altären und Konsolen frei aufgestellt, zählen sie zu den lieblichsten Blüten, welche die Heiligenverehrung in dieser Periode namentlich in den Rheinlanden getrieben hat, wo die Kölner Schule den Typus beherrschte, in der Art der hier abgebildeten vier Beispiele, die, aus Nußbaum, als dem in dieser Frühzeit besonders beliebten Material geschnitzt, und polychromiert, ungefähr derselben Zeit entstammen, der hier so glorreichen Epoche der Hochgotik.

Die Ritterbüste (Abb. 1) 51 cm hoch, unten 37 cm breit, bei einer Kopfstärke von 22 cm, wie der einzusetzende Heiligenschädel sie verlangte, hat stark gewelltes, hinten auf-

gerolltes Haar und kurzen geringelten Bart, die ursprünglich vergoldet waren. Im übrigen zeigt das Antlitz noch die alte Karnation, der Hals rötlichen gezackten Lederkragen, der den versilberten Kettenpanzer abschließt, über der flachen Brust, unter deren späterer Vergoldung noch mehrfach die ursprünglichen Punzierornamente auf glanzvergoldetem Grunde sich zeigen. Die beiden Vierpässe hatten den Zweck, die in der Brusthöhle geborgenen Gebeine durchscheinen zu lassen. Die Bischofsbüste (Abb. 2) 58 cm hoch, unten 40 cm breit, bei 20 cm Kopfstärke, trägt auf dem ausgehöhlten Kopf als Klappaufsatz die Mitra, die in den Zwischenteilen weiß gestrichen ist mit eingestampften Sternchen, nach außen rötlich lasiert mit Goldbörtchen. Auch Kasel und Parura haben diese rote Lasierung, das Angesicht die Fleischfarbe bei vergoldeten Haaren. Dem Anfange des XV. Jahrh. dürfte die wohlhaltene Herme angehören.

Die Jungfrauenbüste (Abb. 3) 43 cm hoch, 22 cm breit, 22 cm Kopftiefe, mit vergoldetem Rüschemschmuck am malerischen Kopfschleier, zählt zu den seltensten und ansprechendsten ihrer Art. Wie ihr Kostüm, so ist ihr Zierrat ungewöhnlich reich und in der ursprünglichen Frische von großer Wirkung. Die Haare sind vergoldet, und wie sie das jugendliche Haupt mit seinen Schlitzaugen und den roten Tinkturen entzückend einrahmen, so kommen sie auf dem Rücken strahlenartig unter dem Abschlußgekröse des weißlichen Schleiern zum Vorschein. Den auffallend tiefen Halsausschnitt bestämt eine Reihe farbiger Gläser in Krallenfassung, und punzierte Rankenzüge kommen mehrfach zum Vorschein, auf der vergoldeten Brust, deren Mitte ein ausgeschnittenes durchbrochenes Maßwerkmedaillon schmückt mit den dasselbe flankierenden Wappenschildchen der kölnischen Familie Pallant.

Die andere Jungfrauenbüste (Abb. 4), ist ganz ähnlich behandelt hinsichtlich des Kopftypus und seiner Bemalung, des Haarwuchses und seiner Vergoldung, der Brust mit ihren erheblichen Überresten punzierter Ornamente. Die breite durchbrochene Maßwerkborte reicht für die Unterbringung eines starken Gebeines aus. Schnitten.



Abb. 1. Ansicht von Norden.

Die Pfarrkirche zu Wildenburg.

(Mit 10 Abbildungen.)

Wer von Norden kommend, auf einsamen Forstpfaden das Leiterbachtal hinabwandert, wird überrascht durch ein entzückendes Landschaftsbild, das von dieser Seite der hochgelegene, malerisch aufgebaute Ort Wildenburg (bei Schleiden) dem Beschauer bietet. Auf schmalem Berggrat, der mit kurzer Sattelsenkung an die Hochfläche anschließt, erhebt sich der Wehrbezirk der ehemaligen Unterrherrschaft Wildenburg, deren ursprünglicher Umfang in seinen wesentlichen Marken (Hauptburg, Vorburg und Burgflecken) noch deutlich erkennbar ist (vgl. Abb. 2). In wirkungsvollem Gegensatz zu der langgestreckten Vorburg, die sich an die Ringmauer anschmiegt, steht der engere Burgring, welcher mit der Kirche, dem Pfarr- und Schulhause als geschlossene, wuchtige Baugruppe in die Erscheinung tritt. Letztere ist das Ergebnis eines Umbaus, welchen die mittelalterliche Feste nach Erwerb durch das Kloster Steinfeld in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrh. erfahren hat. Die Art und Weise, wie sich die baulichen Änderungen im Sinne anderweitiger Zweckbestimmung vollzogen haben, ist in mancher Hinsicht beachtenswert (vgl. Abb. 8).

Die archivalischen Quellen über den einstigen Besitz der Herren von Pallandt sind ziemlich spärlich; immerhin dürfte eine Erforschung der in Frage kommenden Familienarchive noch baugeschichtliche Ausbeute bieten, soweit es sich um den mittelalterlichen Besitzstand handelt.¹⁾

¹⁾ Vgl. Übersicht über den Inhalt der Kleineren Archive der Rheinprovinz von Dr. Joh. K r u d e w i g. Vgl. »Eiflia Sacra« von Karl Schorn.

Von dem Baubestand der Burganlage — abgesehen von den verdeckten Ringmauern — zeugen noch drei stattliche Wehrtürme und ein Teil der Pallasmauern, welche bei deren späteren Umgestaltung Wiederverwendung fanden. Bemerkenswert ist die noch erhaltene, kleine Burgkapelle, welche an der östlichen Pallasmauer (bei K) teilweise vorragt und ursprünglich mit dem Obergeschoß räumlich zusammenhing (vgl. Abb. 3, 4 u. 5). Unter Hinweis auf die wiedergegebenen Aufnahmen (vgl. Abb. 6 u. 7) sei bemerkt, daß sich an der Südseite des kreuzförmig gewölbten Raumes eine Piscinennische in Werkstein, mit eigenartigem Giebelabschluß noch wohl erhalten hat, während die ursprüngliche Altarplatte nicht mehr vorhanden ist. An den drei Wandflächen sind noch Reste mittelalterlicher Malerei erkennbar, insbesondere 4 Heiligenfiguren unter gotischen Baldachinen. Übermalt wurde später ein Streumuster mit roten Sternen auf gelbem Grund.

Außer diesem, lediglich für die Hausandacht bestimmten Geläß hat jedenfalls auch im Burgflecken (in oppido) schon im XV. Jahrh. eine Kapelle bestanden, wie aus der Pfarr-einrichtungsurkunde vom 3. Dezember 1562 zweifellos hervorgeht: „Da“ — wie es in der Urkunde heißt — „die genannte Kapelle, welche zu Ehren der allerheiligsten Dreifaltigkeit und des heiligen Johannes des Täufers errichtet worden, an ungünstiger Stelle gelegen, infolge der Ungunst der Witterung und der Länge der Zeit fast zusammengestürzt war, hat Reinhard von Pallandt im Jahre 1562 die Kapelle an geeigneter Stelle auf seine Kosten wieder-

aufgebaut, erweitert und so dotiert, daß ein Pastor seinen Unterhalt dort fände. Bei der Stiftung der Kapelle war bestimmend gewesen, daß die Einwohner damals zu einer zwei

Wöchnerinnen, Kranke beiderlei Geschlechts ohne Empfang der heiligen Sakramente verschieden. Auf Grund päpstlicher Vollmacht wurde im genannten Jahre die Kapelle zu



Abb. 2.

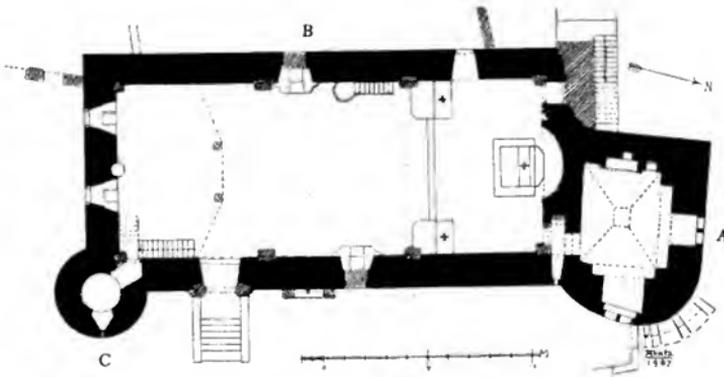


Abb. 3.

Stunden entfernten Pfarre gehörten, woraus unvermeidliche Gefahren entstanden; es sei vorgekommen, daß Kinder, die zur Taufe in die Pfarrkirche gebracht werden sollten, zur Winterszeit unterwegs erfroren, daß Greise,

Wildenburg zur Pfarrkirche erhoben mit Taufbrunnen, Beerdigungs- und allen anderen Pfarrrechten. Außerdem wurde dem Stifter, Reinhard von Pallandt und allen seinen Nachkommen das Recht verliehen, für die Pfarr-

stelle, die er errichtet und dotiert, eine geeignete Person zu präsentieren.¹²⁾

Die Lage dieser, jetzt nicht mehr vorhandenen Pfarrkapelle kann mit Sicherheit zurzeit nicht angegeben werden. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß sich das Bauwerk nächst der Zufahrtsstraße von Benenberg, beim östlichen Haupteingang des Fleckens befunden hat, vielleicht im Anschluß an die dort nicht mehr vorhandene Mauerpforte. Bei Besetzung der Pfarrstelle hat nachweislich auch das benachbarte Kloster Steinfeld mitgewirkt; es wird aus dem Jahre 1681 ein Steinfeld, Friedrich Siegers, als Rektor zu Wildenburg

klosters ist der 2—3geschossige Pallasbau der Burg, der sogenannte Rittersaal, zur Klosterkirche im Jahre 1717 umgebaut worden (vgl. Abb. 8), während man im Anschluß an die westliche Ringmauer (D) und den südwestlichen Wehrturm (E) die Wohnung des Priors und der Mönche, sowie die erforderlichen Wirtschaftsräume (F) errichtete. Nach Beseitigung der Zwischengebälke wurde über dem Pallas (B) das neue Dach aufgebracht und, unter Zuhilfenahme einer kräftigen Verankerung und vorgelegter Wandpfeiler, das dreiteilige Gewölbe eingezogen (vgl. Querschnitt Abb. 9). Oberhalb der Kappen haben sich

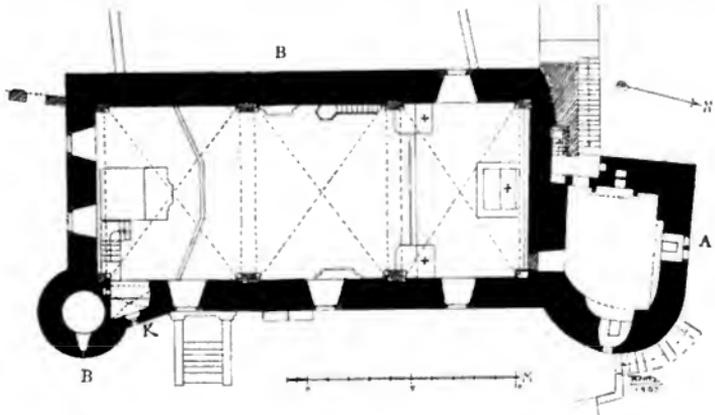


Abb. 4.

(und gleichzeitiger Rektor von Füssenich) erwähnt, welcher aber schon im Jahre 1684 als Kellner nach Steinfeld zurückberufen wurde. Die Pfarrstelle hat jedenfalls noch im Jahre 1719 bestanden, da — nach urkundlicher Nachricht — in diesem Jahre durch den Abt Kuell von Steinfeld Erneuerungsarbeiten vorgenommen worden sind.

Unter dem genannten Abte erfolgte auch die durchgreifende Umgestaltung der Burganlage, nachdem dieselbe im Jahre 1715 von dem zeitigen Besitzer, Baron von Schaesberg, für 40000 Taler an das Kloster Steinfeld verkauft worden. Für die Zwecke eines Filial-

an den Schildmauern noch Reste der einstigen farbigen Wandbehandlung gefunden. Die vorhandenen Fensteröffnungen hat man teils erweitert und verlängert, teils geschlossen und an der Ostwand ein neues Portal mit Verdachung vorgesetzt. Der Einbau des Hauptaltars mit Umgang an der schmalen Nordwand hatte die Unterdrückung des massiven, im oberen Laufe noch nachweisbaren Treppenaufganges zu den Obergeschossen des Wohnturmes (A) zur Folge. Dieser, auf eigenartiges, halbrundes Grundriß (vgl. Abb. 3 u. 4) aufgeführte viergeschossige Bauteil, ein wesentlicher Bestand der mittelalterlichen Burganlage, wurde zwar in die neue Baugruppe eingezogen, aber nur im untersten Geschoß als Gerkkammer eingerichtet, wobei der Estrich

¹²⁾ Die Inhaltsangabe der wichtigen Urkunde wurde von dem zeitigen Pfarrer, Herrn Cronbach, in dankenswerter Weise mitgeteilt.

bis in Höhe des neuen Kirchenfußbodens aufgehört worden ist. Die übrigen Geschosse dieses Wohnturmes kamen außer Benutzung, waren sehr schwer zugänglich und entzogen sich infolgedessen einer ordnungsmäßigen baulichen Aufsicht. Der südöstlich anschließende Rundturm (C) wurde nach Beseitigung der Zwischendecken dazu bestimmt,

inneren Kirchenraum wurde eine recht befriedigende Wirkung durch das dreiteilige, auf vorgelegten Pfeilern entwickelte Gewölbe und die eingebaute Orgelempore erzielt. Von der Einrichtung dieser Kirche haben sich erhalten das Gestühl, darunter zwei nischenförmig eingebaute eichene Beichtstühle, die Orgelempore mit dem geschnitzten Orgelgehäuse, sowie



Abb. 5.

den Leiternaufgang zum Hauptdachboden zu vermitteln und die Klosterglocke aufzunehmen.

Die Ausführung dieses Umbaus geschah mit verhältnismäßig geringen Mitteln, unter möglichster Wiederverwendung gegebener Konstruktionen, in der ortsüblichen Mauertechnik (Bruchsteinwerk mit Hausteingewänden der Tür- und Fensteröffnungen). Die neuen Dachflächen wurden in Schiefer gedeckt. Im

ein Teil des in Holz geschnitzten Figurenschmuckes, bei welchem die 1752 gestiftete Schutzengel-Bruderschaft seinerzeit mitgewirkt hatte. Der Hauptaltar und die Nebenaläre sind uns nicht mehr in der ursprünglichen Ausstattung überkommen.

Nächst der Klosterkirche folgte die Herstellung des neuen Klosterbaues (D), der sich in der Grundrißanlage um einen durchgehenden Mittelflur und einen Querflur mit schöner Treppe in der Achse des Haupteinganges gruppiert. In dem ehemaligen Prioreiflügel (jetzt Pfarrwohnung) (D, vgl. Abb. 8), welcher sich an den südöstlichen Wehrturm (E) anschließt, hat sich eine einfache, vornehme Ausstattung mit flach geschnitztem Tür- und Wandgetäfel

und verzierten steinernen Kamingewänden, wenn auch nicht durchweg in ursprünglichem Zustande, erhalten. An den Wirtschaftsbetrieb des Klosters erinnert noch die Einrichtung der geräumigen Konventsküche mit ihrem ansehnlichen auf Pfosten gestützten Rauchfang, der an dem Westabhang des Berges terrassenartig angelegte Obst- und Gemüsegarten und im Leiterbachtal das stattliche Anwesen von drei, stufenförmig angeordneten Stauweihern, welches sowohl der Fischzucht wie dem Mühlenbetriebe gedient haben.

Mit der Aufhebung des Steinfelder Klosters im Jahre 1794 wurde auch das Filialkloster Wildenburg seiner ursprünglichen Bestimmung entzogen; ein Teil seiner Ausstattung ging durch Versteigerung verloren. Erst im Jahre 1825 ist die Pfarrkirche Wildenburg wieder eingerichtet und der räumlich recht ausgedehnte Pfarrbezirk der Diözese Cöln zugewiesen worden. Letzterer umfaßt die Orte Bungenberg, Hecken, Heiden, Kreuzberg, Linden, Manscheid, Paulushof, Ober- und Unter-Schömbach, Wildenburg, Winten. Bei dieser Gelegenheit wurde der Besitz des ehemaligen Klosteranwesens geteilt: die größere, südliche Hälfte, die ehemalige Prieorei, wurde als Pfarrwohnung, die kleinere, nördliche (vgl. Abb. 8, D¹) als Schulhaus mit besonderem Zugang und Aufgang an der Nordseite bestimmt.

Über das Schicksal der einstigen Pfarrkapelle liegt keine zuverlässige Nachricht vor; möglich, daß sie nach Herstellung der größeren Klosterkirche außer Gebrauch kam und an eine Nebenlinie der Familie Pallandt zurückfiel, welche, nach dem Aussterben des Hauptstammes im Jahre 1602, in den Besitz der Vorburg gelangte und bis in die Mitte des IX. Jahrh. noch einen Teil der Baulichkeiten besaß. Von da ab ging ein Teil in Privat-

besitz (der Familie Weyres), ein Teil in den des Forstfiskus über.

Mit dem Übergang des ehemaligen Klosterbauwesens in den Besitz der Gemeinde erwuchs letzterer eine nicht unbedeutende Unterhaltungspflicht, die bei dem Rückgang der

Bevölkerung und ihrer Erwerbstätigkeit unverhältnismäßige Aufwendungen beanspruchte. Es wurde der Gemeinde sehr schwer, die überkommenen Baulichkeiten ordnungsmäßig zu unterhalten. Die Mittel reichten kaum zur notwendigen Instandhaltung der Hauptdächer. Im besonderen Maße waren die, der Benutzung entzogenen Bauteile, zumal der nordöstliche Wohnturm (A) (vgl. Abb. 3, 4, 8 u. 9) in seinen drei oberen Geschossen bei einem ganz unzureichenden Dachschutz dem zunehmenden Verfall

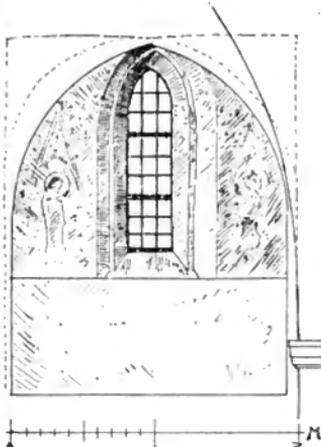


Abb. 6.

preisgegeben. Erst im Jahre 1903 gelang es dem eifrigen Bemühen des Orts Pfarrers, Dr. Breitenbend, die staatlichen und kirchlichen Aufsichtsbehörden zur Hilfeleistung bei den notwendigen Wiederherstellungsarbeiten anzuregen. Das erzbischöfliche Generalvikariat, die



Abb. 7.

Provinzialverwaltung sowie die Königliche Regierung gewährten ansehnliche Beihilfen, um dem baufalligen Zustand der Pfarrkirche zu Wildenburg wirksamen Einhalt zutun. Die planmäßigen Bauarbeiten, welche sich auf eingehende Untersuchung des überlieferten Bestandes stützten, bezweckten im wesentlichen einmal, das Kirchengebäude gegen schädigende Angriffe der Witterung soweit als nötig zu schützen, sodann die notwendigen Maßnahmen zu treffen, das Bauwerk in seinem kultur- und kunstgeschichtlichen Werte dauernd zu sichern. Unter den ersten Gesichtspunkt fiel die Umdeckung des Kirchenschiffes, sowie die Neubedachung des Hauptturmes, eine Blitzschutzanlage und die Reparatur der schadhafte Kirchenfenster. Um den Raum unter

der Empore besser zu beleuchten, wurden zwei ursprüngliche Pallasfenster mit Sitzbänken an der Südwand wieder freigelegt und neu verglast. Dem zweiten Gesichtspunkt entsprach es, das Bauwerk in allen seinen wesentlichen Teilen für die Zwecke ordnungsmäßiger Aufsicht zugänglich zu machen. An Stelle des ursprünglichen, massiven Treppenaufganges, dessen Anlage im oberen Bau noch nachzuweisen war, aber dessen Wiederherstellung ohne wesentliche Änderung des Altarraumes nicht möglich war, ist von außen ein

Nach Maßgabe der verfügbaren Mittel kamen sämtliche Bauarbeiten unter der besonderen Leitung des Baurats de Ball in Düren zur Ausführung, während Plan und künstlerische Oberleitung in den Händen des Verfassers lagen. Die Kosten der Instandsetzungsarbeiten beliefen sich einschließlich der Bauleitung (rd. 400,— Mk.) im ganzen auf 9802,87 Mk.

Neuerdings ist auch der an das Pfarrhaus anschließende, südwestliche Wehrturm, der sogenannte Hexenturm (E), sowie ein schönes Fachwerkhaus (H) in der Vorburg in seinem

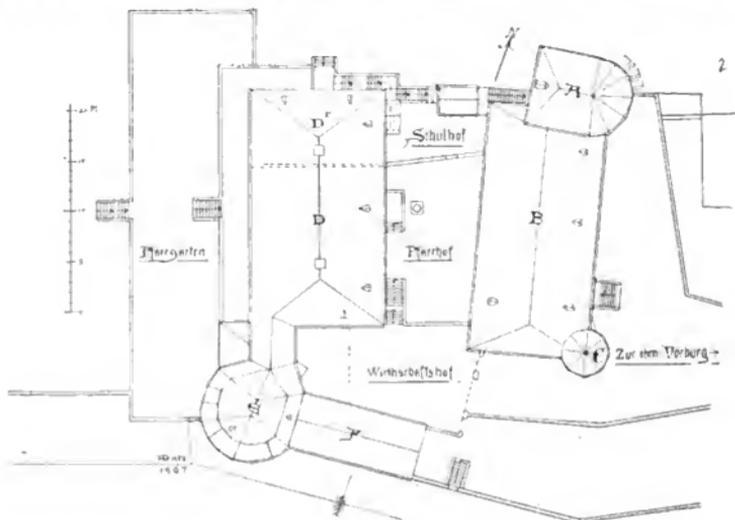


Abb. 8.

neuer massiver Treppenaufgang auf einem Schwibbogen an der Nordwestecke ausgeführt worden. Außer dem neuen Dachgebälk sind die Zwischengebälke wieder eingezogen und neue Verbindungstreppen bis zum Dachboden eingefügt worden. Auch wurde Wert gelegt auf die Wiederherstellung und Hochführung der ursprünglichen Feuerungsanlagen (Kamine), im besonderen des zweiteiligen Schornsteines. Die äußeren Öffnungen erhielten nach Ausweis des Befundes entsprechende Ladenverschlüsse und teilweise Verglasung; endlich wurde die Auffangstange des Blitzableiters mit der getriebenen Figur des Patronen, Johannes des Täufers, bekrönt.

äußeren Bestände gesichert worden. (Vergl. Abb. 2 u. 8.)

Für die Ausführung standen recht begrenzte Mittel zur Verfügung; es wäre wünschenswert, wenn weitere Beihilfen es ermöglichten, die Wiederstellungsarbeiten an der eigenartigen Bauanlage angemessen, vor allem in künstlerischem Sinne zu ergänzen, wobei allerdings ein weises Maßhalten durchaus geboten erscheint. In erster Linie wird eine sachkundige Sicherung und Ergänzung der vorhandenen, bez. noch aufzudeckenden Wandmalereien im Kirchenraum anzustreben sein, während im übrigen eine schlichte, aber wirksame, tectonische innere Wandbemalung angezeigt sein dürfte.

Die in knappen Zügen skizzierte Baugeschichte der Kirche Wildenburg bietet ein lehrreiches Beispiel, wie und mit welchen Mitteln ein geschichtliches Bauwerk unter veränderter Zweckbestimmung vor wahrscheinlichem Verfall bewahrt und als nützlich Bauwesen der Nachwelt überliefert werden kann. Wo in wichtigen Fragen heimischer Kunstpflege das Mittel bestimmungsgemäßer Erhaltung oder das Mittel zeitgemäßer Erweiterung versagt, sollte auch die Möglichkeit eines planmäßigen Umbaus zu anderweitigem Bauzweck ins Auge gefaßt werden. Es liegt in der Tat sehr häufig im Interesse eines überlieferten Bauwerkes, von demselben möglichst viel zu anderweitiger Nutznießung zu erhalten bzw. verwerten. Zugleich wird anzustreben sein, die notwendigen Unterhaltungskosten durch angemessene Verzinsung des Bauwertes nach Möglichkeit zu decken. Es kann das in vielen Fällen der gangbarste Weg sein, um schwierige Aufgaben großzügiger Baupflege auch in volkswirtschaftlichem Sinne zu lösen. Denn hierbei genügt es keineswegs, wissenschaftliche Interessen zu vertreten oder

rein künstlerische Bestrebungen zu verfolgen; es sind vielmehr daneben auch berechtigte wirtschaftliche Forderungen zu erfüllen. Anstatt ein geschichtliches Bauwerk, wie es überliefert ist, vom Strom neuzeitlichen Lebens abzuschließen, sollten wir vielmehr bestrebt sein, mit gegebenen Mitteln neue, gesunde Lebensbedingungen zu schaffen, damit das Bauwesen der Nachwelt nicht als Last, sondern als wertvoller, dem Lebensbedürfnis angepaßter, nutzbringender Besitz geschätzt werde. In dieser Richtung bietet die geschichtliche Erfahrung an zahlreichen, durch Umbau überlieferten Baudenkmalern manchen beherzigenswerten Fingerzeig. Auch heute darf die wirtschaftliche Ertragsfähigkeit eines Bauwerkes nicht unterschätzt werden. Daß diese selbstmitsparsamen Mitteln durch zweckmäßigen Umbau gesteigert werden kann, dazu bedarf es allerdings einer baukünstlerischen Arbeit, die, aus dem reichen Schätze der Erfahrung schöpfend, im Anschluß an Erhaltenswertes dem Zeitbedürfnis zu entsprechen vermag.

Köln.

Ludwig Arntz.

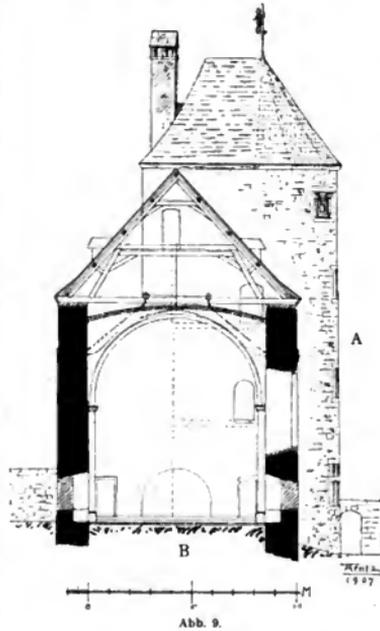


Abb. 9.



Abb. 10. Ansicht von Süden

M. Bouchots Ansichten über die Erstlinge der Holzschnidekunst.

Im Jahre 1903 ließ der Direktor des Pariser Kuperstichkabinetts, M. Henri Bouchot, ein Werk unter dem Titel „Les deux cents incunables xylographiques du Département des Estampes“ erscheinen, das aus einem Textbande und einem Atlas besteht. Eine flüchtige Durchsicht ließ mich damals glauben, daß wir zwar in einer sehr wichtigen Frage, nämlich in bezug auf die Heimat der ältesten Bildholzschnitte, verschiedener Ansicht seien, im übrigen aber ziemlich übereinstimmen, so daß ich kein Bedenken trug, meine Entgegnung bis nach dem Abschlusse des letzten Bandes meines Manuel zu vertragen. Erst durch die kürzlich erschienenen Arbeiten Molsdorfs und Leidingers wurde mir klar, daß der Standpunkt Bouchots sich auch in anderen Fragen wesentlich von dem meinigen unterscheiden müsse, und bei einer sorgfältigeren Untersuchung machte ich die unerwartete Entdeckung, daß Bouchot auch nicht in einem einzigen Falle meine Ansichten über die Entstehungszeit und den Ursprungsort der im Pariser Kabinett befindlichen Holz- und Metallschnitte teilt. Leider ist Bouchot inzwischen gestorben und kann sich nicht mehr verteidigen; deshalb werde ich mit um so größerer Unparteilichkeit unsere Meinungsverschiedenheit zum Austrag zu bringen versuchen.

M. Bouchot ist ein überaus höflicher Gegner, der mit größter Anerkennung von meinen Arbeiten spricht, und zugleich ein Mann von scharfer Beobachtungsgabe, sehr belesen und mit der Kunstgeschichte seiner Heimat außerordentlich vertraut. Aber zwei unglückliche Umstände, an denen ich selbst in gewissem Maße schuld habe, haben in ihm falsche Voraussetzungen erweckt und ihn schließlich dazu geführt, die deutsche Kunst in ärgster Weise herabzusetzen und überall Schwindel und Betrug zu vermuten.

Ich hatte auf der 7. Tafel des VI. Bandes meines Manuel den im Wiener Kuperstichkabinett befindlichen „S. Bernhard“ reproduzieren lassen, dessen Wichtigkeit auf der Unterschrift seines Verfertigers „ierg haspel ze Bibrach“ beruht. Die sehr starke Kolorierung des Blattes ließ aber auf der Photographie den Namen kaum erkennen, und ich beauftragte deshalb die Kunstanstalt, die Platte

nach einer Bause, die ich dem verstorbenen Dr. Chmelarz verdankte, zu retouchieren, was leider in völlig unzureichender Weise geschehen ist. M. Bouchot übersah, daß ich an der Spitze des VII. Bandes ein getreues Faksimile der Unterschrift gebracht habe, und hielt sich nur an die mißglückte Tafel des VI. Bandes. Er bestreitet daher ihre Echtheit und ihre ganz zweifellose Biberacher Herkunft und glaubt, da auf dem Bilde das Wappen von Clairvaux sichtbar ist, den Ursprung des Blattes nach dem französischen Kloster verlegen zu dürfen, obschon er selbst (S. 20) bemerkt „et pas un seul portrait de S. Bernard ne sera désormais peint sans ces armes.“

Diese irrije Vermutung erweckt in ihm den Gedanken, daß alle deutschen Inschriften, die man auf älteren Holzschnitten findet, gefälscht sind, d. h. daß die deutschen Holzschnneider im Auslande fertige Platten kauften und die Inschriften einsetzten. Gewisse Umstände, die er sich nicht zu erklären vermag, scheinen seinen Argwohn zu bestätigen, und schließlich gewinnt der Gedanke so sehr in ihm die Überhand, daß er bei seiner Nr. 173 (S. 250) die Tegernseer Mönche direkt eines Betrugs beschuldigt: „Je n'hésite pas à voir là un de ces truquages, dont l'abbaye de Tegernsee avait le secret.“ Und womit begründet er seine Anschuldigung? Das Blatt stellt in 22 kleinen Rundbildchen die zehn Gebote, die fünf Sinne und die sieben Todsünden dar und ist von drei Zeilen deutschem Text und dem Klosterwappen begleitet. Bouchot fand, daß sich auf der Rückseite des Papiers nur die Bildlinien, nicht aber auch die Buchstaben markieren, und daß auch die Druckfarbe der letzteren blasser erscheint. Ich habe mir darüber keine Notiz gemacht und vermag auch in der Reproduktion nicht die geringste Anomalie zu entdecken, so daß die Ursache wohl nur in der Mangelhaftigkeit des Druckverfahrens zu suchen ist. Jedenfalls hätte Bouchot sich leicht von der Haltlosigkeit seiner Beschuldigung überzeugen müssen, wenn er die Sache nicht einseitig betrachtet hätte. Welche Absicht, welchen Zweck, welchen Nutzen konnten die Mönche haben, wenn sie hier eine Täuschung versuchten? Falls Bouchot nicht annimmt, daß sie es darauf abgesehen hätten, uns arme Kunsthistoriker später

Generationen zu täuschen, so wüßte ich wirklich keinen Grund. Und zweitens! Das Klosterwappen und der Text sind unbedingt in Tegnese selbst oder in dessen Auftrage von einem in der Nachbarschaft lebenden Formschneider geschnitten worden — und diese Hand sollte nicht imstande gewesen sein, auch noch die paar kunstlosen Rundbildchen anzufertigen? Das konnte doch Bouchot selbst nicht behaupten wollen!

Ähnliche Trugschlüsse knüpft Bouchot an die 5. Tafel meines VI. Bandes. Ich hatte im Text (Nr. 1315) bemerkt, daß der dargestellte Heilige kaum „S. Cassian“ sein werde, wie man damals in Paris annahm, sondern daß eher an S. Erasmus oder an S. Benignus, den Bischof von Dijon, zu denken sei. Für Bouchot unterlag es keinem Zweifel, daß es sich nur um den letzteren handeln könne und daß das Blatt daher in Dijon entstanden sein müsse, obschon er selbst mitteilt, daß es nach der Angabe des Vorbesitzers von ihm einst in Deutschland gekauft worden sei, jedoch diese ihm unbequeme Tatsache durch die Vermutung, es könne eine Verwechslung vorliegen, abzuschwächen sucht. Auf dieser Hypothese, die ich weiterhin nachdrücklich widerlegen werde, baut er weiter. Er faßt alle Holzschnitte, welche dieselben Stileigenheiten aufweisen — und es handelt sich um die ältesten und schönsten, die uns überhaupt erhalten sind —, zusammen, schreibt sie einem „maître aux boucles“ zu und bezeichnet „Bourgogne“ als dessen Heimat.

Nachdem er so sämtliche Holzschnitte der frühesten Zeit Deutschland abgesprochen, die durch den Biberacher „S. Bernhard“ vertretene zweite Periode für Frankreich in Beschlag genommen und die deutschen Inschriften auf den Blättern des dritten und vierten Viertels des XV. Jahrh. als spätere Hinzufügungen hingestellt hat, bleibt für Deutschland natürlich nichts mehr übrig. Hatte Bouchot in seiner 1902 erschienenen Abhandlung „Un ancêtre de la gravure sur bois“ sich noch (S. 128) auf die Bemerkung beschränkt: „N'oublions pas, et ceci n'a point été dit, que la grande période d'art graphique commence, pour l'Allemagne, en 1477, lorsque Marguerite de Bourgogne, fille du Téméraire, s'en va là-bas“, so ist ihm jetzt dieser Termin noch viel zu früh, und er spricht (S. 13) nur noch von „les vraies estampes allemandes de la fin du

XV^e siècle, les seules que l'on puisse laisser, sans opposition, aux ouvriers allemands“. Er präzisiert seine Ansicht bei Nr. 183, die mit dem Wappen der Stadt Nürnberg und der Jahreszahl 1493 versehen ist: „C'est en somme une des plus anciennes que l'Allemagne puisse authentiquement revendiquer, car les autres ont subi trop d'interpolations pour qu'on en ose rien tirer de précis.“

Daß mit dem Jahre 1461 in Deutschland die Illustration typographischer Werke beginnt, übergeht Bouchot vollkommen, und von den deutschen Blockbüchern spricht er nur einmal (S. 33) ganz flüchtig, „il n'y a pas d'exemples authentiques de signatures avant 1472 qui est celle du Jorg Schapff zu Augsborg de la chiromancia de Hartlieb“. So viel Worte, so viel Irrtümer! Von Friederich Walther existiert eine Armenbibel und ein Defensorium Mariae, beide mit der Jahreszahl 1470 versehen; aus dem Jahre 1471 gibt es eine Armenbibel von Spoerer und ein Defensorium von Eysenhut; eine Spoerersche Antichristausgabe trägt die Jahreszahl 1472, aber eine Chiromantieausgabe diesem Jahre gibt es überhaupt nicht! Die Bibliothèque Nationale besitzt selbst das Waltherische Defensorium von 1470 und zwei Exemplare der Chiromantie, sowie sie auch an den mit Holzschnitten versehenen Druckwerken, die seit 1461 aus der Presse Albrecht Pfisters in Bamberg hervorgingen, reicher ist als irgend eine andere Bibliothek, aber Bouchot unterläßt es, davon Einsicht zu nehmen.

Trotzdem hält er sich für berechtigt, über die deutsche Holzschnidekunst den Stab zu brechen und ihre Existenz für das XV. Jahrh. nahezu völlig zu bestreiten. Er zögert auch nicht, meine Datierungen und Lokalisierungen der einzelnen Blätter samt und sonders zu verwerfen und durch seine eigenen Schätzungen zu ersetzen. Hierbei mochte er wohl glauben, daß es sich um „Ansichten“ handle, über die man zwar streiten, aber keine Beweise beibringen könne. Er übersah jedoch, daß sich unter den von ihm abgebildeten Blättern sieben befinden, die aus typographischen Werken herausgeschnitten sind und daß diese es jedermann ermöglichen, über uns beide zu Gericht zu sitzen:

Nr. 38 ist nach Bouchots Ansicht „une œuvre allemande (?) inspirée des flamands“, ihre Entstehungzeit „1500—1510“. — Ich (Nr. 392) hatte mir kein Urteil über den

Heimatsort erlaubt, sondern nur das Blatt „um 1500“ datiert. Auf Grund meiner inzwischen fortgesetzten Studien über die deutsche Bücherillustration kann ich mitteilen, daß sich der Holzstock im Besitz Michael Wenßlers in Basel befand und von ihm zuerst 1486 für ein Mainzer Missale (Copinger II 4162), dann 1487 im Missale Coloniense (Proctor 7514) und außerdem noch in vier undatierten Meßbüchern verwendet wurde.

Nr. 112 ist nach Bouchot: „Allemagne Rhénane 1485 — les plus brisés semblent indiquer un travail flamand-liégeois“. — Ich (Nr. 1498) hatte richtig angegeben, daß der Holzschnitt in Bamberger Drucken von etwa 1488 vorkommt. Man findet ihn in der Bamberger Reformacio (Hain 13 714 u. 13 715) sowie in den 1491 gedruckten Statuten (H. 15 025).

Nr. 123. Bouchot: „Nuremberg 1495—1500. Probablement taillée par un élève des artistes de Colmar“. — Ich (Nr. 1675) hatte gesagt „Nürnberg 1490—1490“, und tatsächlich stammt das Bild aus der 1484 von Koberger gedruckten „Reformacion der Stadt Nuremberg“ (H. 13 716).

Nr. 125. Bouchot: „Allemagne, Haut Rhin 1480“. — Ich (Nr. 1967) hatte geschrieben „vielleicht Bayern um 1476“, und man findet den Holzschnitt wirklich in dem um 1475 von Friedrich Creußner in Nürnberg gedruckten Tuberinus (H. 15 654).

Nr. 127. Bouchot macht die sich selbst widersprechende Angabe: „Nuremberg vers 1490 — cette pièce fut vraisemblablement gravée en Autriche par quelque artiste venu de Colmar ou de Nuremberg“. Aber dieses im Manuel nicht verzeichnete Bild hat weder mit Nürnberg, Österreich noch Colmar etwas zu tun, sondern ist in dem 1494 und 1498 von Erhard Ratldot in Augsburg gedruckten Missale Pataviense (H. 11 349 u. 11 350) enthalten.

Nr. 169. Bouchot: „Alsace, Colmar vers 1490“. — Ich hatte (Nr. 833) richtig angegeben, daß der Holzschnitt aus einem 1473 in Augsburg gedruckten Plenarium stamme. Nur hatte ich Baemler als dessen Drucker bezeichnet, während es Günther Zainer ist (Proctor 1534).

Nr. 168. Bouchot: „Lorraine vers 1440“. Er hat das Bild im Manuel nicht gefunden, doch habe ich es (Nr. 835) beschrieben und richtig bemerkt, daß es seit 1480 von Heinrich Quentell in Köln zu vielen Druckwerken verwertet ist. Ich muß jedoch noch ergänzend

hinzufügen, daß er es bereits 1479 in seinem Fasciculus temporum (H. 6923) abgedruckt hat.

Dieser Vergleich fällt nicht ungünstig für meinen Manuel aus. Mein Herr Gegner hat meine Angaben nicht ein einziges Mal berichtigt, sondern sich stets weiter von der Wahrheit entfernt und im letzten Falle sogar um vierzig Jahre geirrt.

Schon aus diesen wenigen Proben läßt sich seine Tendenz deutlich erkennen. Er will niemals zugeben, daß ein Blatt im inneren Deutschland entstanden ist. Wenn er glaubt, die deutsche Herkunft nicht völlig bestreiten zu dürfen, dann gibt er die Schweiz oder das Elsaß, die er nicht mehr zu Deutschland rechnet, als Ursprungsland an. Und während er die Blätter, die er dem Auslande zuweist, meist beträchtlich vordatiert, sucht er das Alter der Deutschland gelassenen Bilder möglichst herabzudrücken.

Tatsächlich läßt Bouchot von allen in Paris vorhandenen Holzschnitten außer den bereits genannten nur noch vierzehn als deutsch gelten, macht aber bei mehr als der Hälfte noch Einschränkungen: Nr. 30 „il faudrait posséder le bois pour conclure sans réserve en faveur d'une œuvre purement allemande“; Nr. 66 „copiée par un Allemand sur un primitif de l'École de Beauneveu“; Nr. 69 „probablement d'après un original français“; Nr. 84 Zusatz: „ou Gand“; Nr. 122 „par un artiste de l'Allemagne d'après un original italien“; Nr. 156 „je pencherais à voir ici une oeuvre de Montbéliard“; Nr. 160 „Cette pièce a été coloriée en pays français“; Nr. 161 Zusatz: „Bâle?“ Mithin läßt Bouchot Deutschland nur sechs Holzschnitte ohne Einschränkung, während er der Schweiz und dem Elsaß 19 zuweist.

Daß diese Zuteilung jeder Grundlage entbehrt, erklärt sich schon daraus, daß Bouchot mit den Eigentümlichkeiten der verschiedenen Dialekte nicht vertraut war, was ja auch niemand von ihm verlangen kann.

Bei Nr. 148 (meine Nr. 785) hatte ich bemerkt, daß die Schreibweise „iaur“ für Jahr auf Schwaben deute. Bouchot erklärt „le vil guter iaur est plutöt suisse“, obgleich jeder Germanist weiß, daß dort die Form „ior“ üblich war. — Nr. 162 bestimmt Bouchot „Suisse ou Bas-Rhin“, ohne zu ahnen, daß das Idiom der Schweiz von dem nieder-rheinischen völlig verschieden war; tatsächlich kommen aber beide nicht in Frage, sondern

die Orthographie „mein, berait, pitterkait“ deutet auf Bayern, wie ich (914) bemerkt hatte. — Ebenso wenig trifft für Nr. 174 die Angabe „Bäle vers 1180“ zu; der Dialekt weist auf Bayern, der Stil auf den Zeitraum 1465—1470.

Doch das sind Kleinigkeiten! Bei Nr. 171, die mit einer längeren deutschen Inschrift versehen ist, lesen wir „La langue allemande de cette pièce ne préjuge rien en faveur de son attribution, bien que les caractères en paraissent formellement allemands“. Also wieder Schwindel, obschon sich auf der Rückseite des Papiers noch ein zweiter Holzschnitt (Nr. 172) abgedruckt findet, der ebenfalls mit deutschem Text versehen ist. Bouchot glaubt, entdeckt zu haben, daß die beiden Bilder aus verschiedenen Gegenden stammen. Für das erstere setzt er „Haut Rhin ou Montbéliard“ fest, bei dem zweiten sagt er „Colmar. Nous surprenons un éditeur allemand publiant des oeuvres acquises par lui à d'autres ateliers“. In der Wirklichkeit stehen die schwäbischen Formen „schaufe“ (für Schaf) und „menschlichkeit“ der Nr. 171 in keinerlei Widerspruch zu der Schreibweise „driuelicitait, selikait und klarheit“ der Nr. 172, so daß wir sehr wohl für beide den gleichen Entstehungsort, vielleicht Augsburg, annehmen können.

Auch bei der Nr. 106 hat der deutsche Text nichts zu bedeuten. Bouchot entscheidet „Lorraine ou Picardie, 1440—1450. — Remarquons la tête chauve ou rasée qui est la caractéristique du bourreau en France.“ — Wie kommt es dann aber, daß auf Nr. 18 (Flandre-Bourguignonne) und 20 (Bourgogne) zwar der eine Henker kahlköpfig ist, der andere sich aber reichen Haarschmucks erfreut? Soll der zweite etwa in betrügerischer Absicht von einem deutschen Holzschnyder hinzugefügt worden sein? — Nun könnte man vermuten, daß wenigstens die Nrn. 15, 16, 17, 19 und 107 deutschen Ursprungs sein müßten, da es auf ihnen überhaupt keine kahlköpfigen Henker, sondern nur reichbehaarte gibt. Aber Bouchot stellt als ihre Heimat fest: „Bourgogne, Colmar, France ou Bourgogne, Flandre ou Picardie, Lorraine ou Champagne.“ Wir stehen vor einem Rätsel.

Ein anderes Kennzeichen soll der Weidenzaun sein, auf den ich zu wenig geachtet habe, wie mein Herr Gegner (S. 121) bemerkt: „Le petit enclos en treillis ne lui fournit aucun indice, parce qu'il a pu voir de ces

haies dans les graveurs allemands du XVI^e siècle.“ Ich glaube allerdings, daß Franzosen und Deutsche schon zu Cäsars Zeiten mit Flechtarbeiten vertraut gewesen wären, aber Bouchot hebt bei seiner Nr. 8 hervor, daß „surtout le treillis de la clôture“ Lothringen anzeige. Bei der Nr. 9, wo der gleiche Zaun vorhanden ist, finden wir hingegen „Bourgogne“ als Ursprungsland bezeichnet, und bei der Nr. 145, wo wir im Hintergrund ebenfalls einen Flechtzaun bemerken, „Artois“.

Auch andere Kennzeichen, auf die sich Bouchot beruft, sind nicht besonders geeignet, uns zu überzeugen. Er führt auf S. 136 eine Urkunde an: „Item une image de S. Joseph qui porte un bourdon“ und folgert daraus „le bourdon et la robe sont donc bien bourguignons“, ohne zu erwägen, daß fast auf allen Bildern, welche die hl. Familie auf der Flucht darstellen, Joseph einen Stab in der Hand trägt. — Am Schluß der Nr. 38 macht er die Bemerkung, daß „la croix veinée“ auf flämische Abstammung deutet; man kann aber das gemaserte Kreuz auf den Kanonbildern vieler in Deutschland gedruckter Meßbücher wiederfinden. — Noch irriger ist seine mehrfach wiederholte Ansicht, daß ein in eine Lilie endendes Szepter die französische Herkunft bezeuge. Man möge die Kölner oder die Schedelsche Chronik, die deutschen xylographischen Totentanzausgaben oder irgend einen alten Augsburger Druck zur Hand nehmen, immer kehrt das Lilienszepter als Symbol der königlichen Würde wieder. Der König von Frankreich galt eben als der Repräsentant der Königswürde und deshalb wurde sein Symbol auf die Würde übertragen. — Infolge seiner Mißgriffe, an denen meist die zu geringe Rücksichtnahme auf die Kunsterzeugnisse des Auslandes schuld trägt, hat Bouchot es sich gefallen lassen müssen, daß schon kurz nach dem Erscheinen seines Werkes sein Landsmann, Prince d'Essling, in einer Abhandlung „Le premier livre xylographique italien“ gegen die Datierung und Lokalisierung der Nr. 51 Einspruch erhob. Bouchot hatte aus einer Menge Einzelheiten beweisen wollen, daß dieser Holzschnitt in Lothringen um 1430 (auf S. 102 behauptet er sogar 1415—1430) entstanden sei, während der Fürst dafür eintrat, daß es sich um eine venetianische Arbeit von etwa 1450 handle. (Fortsetzung folgt.)

Potsdam.

W. L. Schreiber.

Bücherschau.

Geschichte der Christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus. II. Band, II. (Schluß-) Abteilung. Italienische Renaissance. — II. Hälfte. Fortgesetzt und herausgegeben von Joseph Sauer. Mit Titelbild in Farbendruck, vielen Abbildungen im Text und einem Register zum ganzen Werke. In der in Freiburg 1908. (Preis Mk. 10.)

Bei seinem Tode am 28. Dez. 1901 hatte Kraus seinem Hauptwerke zwar den für das Ganze beabsichtigten Umfang, aber noch lange nicht den geplanten Abschluß gegeben. Daß nun zwar nicht dieses erreicht ist, aber doch eine gewisse Alirundung des II. Bandes, für den die italienische Hochrenaissance, der am schmerzlichsten vermiedene Abschnitt war, ist das große Verdienst seines Schülers Prof. Sauer, dem es gelungen ist, diese, beiden Verfassern gleichmäßig am Herzen liegende und geäußerte Glanzperiode der christlichen Kunstgeschichte, im Geiste des Urhebers zu behandeln. Durch diese meisterliche Ergänzung ist der Verzicht auf die Geschichte der nordischen Renaissance und der folgenden Stilenten bis auf unsere Zeit (für die Kraus ohnehin nur eine mehr summarische Fassung beabsichtigt haben mochte) erleichtert, zumal die Hoffnung begründet scheinen mag, diese Aufgabe werde vom Verfasser direkt oder indirekt gelöst werden. — Von den 8 Kapiteln, in die das Buch zerfällt, stammen nur die beiden ersten über Fra Bartolommeo und Leonardo da Vinci, sowie ein Teil des III., der Michelangelo und die Sixtinische Kapelle zu behandeln beginnt, geistvolle Exkurse, von Kraus her, so daß das Cinquecento weit überwiegend ganz selbständig von Sauer ausgeführt ist. — In großzügiger Darlegung erscheinen hier die Gemälde der Sixtinischen Kapelle und Raffaels Jugendwerke, sodann das medicäische Zeitalter in Rom; die Päpste und ihr Einfluß, in deren Diensten Raffael mit seinen Hauptwerken der Wandmalerei, mit seinen Madonnen, mit seinen Porträts, mit seiner Schule; Michelangelo mit seinem Jüngsten Gericht, mit seinen Werken der Bildhauerei, mit seinen Nachfolgern standen. — Die Architektur des Cinquecento mit Bramante und den zahlreichen sonstigen Größen, die allerlei bedeutungsvolle Neuerungen einführen, fallen das V. Kapitel, welches auch zur Innenausstattung wichtige Beiträge wenigstens im Überblick, bietet. — Manchen Begleiterscheinungen, die zu prinzipiellen Erörterungen Veranlassung gegeben haben, sowie der zum Teil etwas verweilichten, aber immer noch erhabenen Malerei der Spätzeit sind die beiden folgenden Kapitel geweiht, denen das VIII. als „Epilog der Renaissance“ folgt mit vielen charakteristischen Bemerkungen und mancherlei Details. — Überall treten die, im Anschluß an seinen Lehrer, mit Vorliebe gepflegten ikonographischen Neigungen des Verfassers in den Vordergrund, und im Zusammenhange mit ihnen, die Betonung des kirchlichen Geistes, von der, auf der Grundlage des mittelalterlichen Schaffens, das ganze Cinquecento noch erfüllt war. Im glänzenden Lichte erscheint daher, dank den umfänglichen warmen Schilderungen, diese ganze Periode, obgleich auch die Kritik zur Geltung kommt, welche bekanntlich die starke Seite des Begründers war.

Als die schöne Frucht gemeinsamer Anschauungen und Ausführungen liegt nunmehr abgeschlossen das Werk vor, das, auf vollkommener Vertrautheit mit den Denkmälern und mit den ihre Entstehung und Bedeutung beeinflussenden Umständen aufgebaut, der deutschen Wissenschaft zur höchsten Ehre gereicht, von keiner Veröffentlichung des Auslandes an Tiefe und Originalität erreicht. — Auch die Illustration die manches Alte in besserer Wiedergabe, und manches Neue in vorzüglichen Abdrücken bietet, ist des Textes würdig, in den es geschickt und lehrreich aufgenommen ist. Schöütgen.

Der Dom von Würzburg und seine Denkmäler. Von Valentin Clemens Hessdörfer, Domkapitular. Mit 64 Illustrationen und einem Grundriß des Domes. Baubuch in Würzburg 1907. (Preis geb. Mk. 1,50.)

Dem Würzburger Dom, dieser großen romanischen Basilika mit ihren prächtigen spätgotischen und Barockanbauten, mit ihrer Stuckausstattung und ihren zahlreichen Grabdenkmälern des Mittelalters und der späteren Zeit, fehlte bisher ein zuverlässiger Führer. — Als solcher darf dies vorliegende sehr hübsch ausgestattete Büchlein aufs wärmste empfohlen werden. — Die mannigfaltige Baugeschichte des Domes wird ausreichend behandelt; den überaus zahlreichen, künstlerisch zum Teil sehr bedeutenden Grabdenkmälern der Bischöfe (vom XIII. bis XIX. Jahrh.), sowie der Domdignitäre wird ganz besondere Aufmerksamkeit geschenkt, den Altären, der von Balthasar Neumann erbauten Schönborn-Kapelle, der Bruno-Gruft, dem Kreuzgang wie der architektonisch und ihrer Denkmäler wegen merkwürdigen Sepulkurkapelle sind eigene Abschnitte gewidmet; und der große Grundriß mit seinen eingetragenen Nummern und beigegebenen Erklärungen erleichtert wesentlich die Orientierung. G.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 91. — Der schwäbische Schnitzaltar von Marie Schuette. Mit 82 Lichtdrucktafeln. Heitz in Straßburg 1907. (Preis Mk. 25.)

Die Verfasserin hatte sich für ihre Dissertation (unter der Leitung von Prof. Wölfflin) ein ernstes Thema ausgesucht, und mit welchem Ernst sie es behandelt, beweist diese erweiterte Studie, die 265 Seiten umfaßt und von einer Mappe desselben Formats begleitet ist: 82 Lichtdrucke von eigenen, zumeist auf ländlichen Wanderungen, also mühsamst, gewonnenen Aufnahmen. Sie machen auf annähernde Vollständigkeit Anspruch, zunächst für Württemberg, weniger für die anstößenden Bezirke (Baden, Bayern, Hohenzollern etc.) sowie für die auswärtigen Museen. — Der Text zerfällt in zwei Teile gleichen Umfangs, von denen der erste den schwäbischen Altar nach seinem Wesen und seiner Gestaltung, wie nach den Ursprungsstätten in umfassender geistvoller Weise analysiert, der zweite ein beschreibendes Verzeichnis der Denkmäler bietet. Beweis der letztere die Sorgfalt im Aufspüren und Prüfen des vorhandenen Materials, dann legt der erstere von der liebevollen Vertiefung in dasselbe rühmliches Zeugnis ab. Sie wird durch die Überschriften über den einzelnen Kapiteln: das Thema, der Aufbau,

das Ornament, die Polychromie, das Figürliche, Lokalschulen nur angedeutet. — Die ikonographische Stoffverteilung bildet den Ausgangspunkt und begründet die ganze Mannigfaltigkeit der Anordnung, in welcher der Schnitzaltar mit seiner Predella, seinem Schrein, seiner Bekrönung, seinen Flügeln die reiche Ausbildung erfahren hat, in der, zuerst architektonische, Maßwerk zum Dekorationsmittel wurde, und zum Rahmen für die Figurenzyklen. Diese zu charakterisieren in ihrer schwäbischen Eigenart und in ihrem Zusammenhange mit den Schöpfungen der Tafelmaler, die vielfach mit den Bildschnitzern Werkstattgemeinschaft hatten, war die Hauptaufgabe der Studie, die durch den höchst lehrreichen Exkurs über die Bemalung der Altäre eine wichtige Ergänzung erfahren hat. — Für die Vielseitigkeit dieser Ziele ist das dem künstlerischen Wert, wie der Erhaltung nach sehr ungleichartige Material in seinem ganzen Umfange herangezogen worden, und mehrfache wichtige Unterscheidungen, lokale Feststellungen und Datierungen, Künstler-Zuschreibungen und -Gruppierungen bilden das dankenswerte Ergebnis, das neues Licht verbreitet, über die spätgotische Kunstblüte, nicht nur in Schwaben, der die Kritik nicht erspart bleibt. — Diese Erstlingschrift der kenntnisreichen und gründlichen Dame weckt den Wunsch nach ihren weiteren Forschungen auf diesem der Aufklärung noch sehr bedürftigen Gebiete.

Schnütgen.

Baron Hüpsch und sein Kabinett. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofbibliothek und des Museums zu Darmstadt von Adolf Schmidt. Mit 3 Bildnistafeln. Darmstadt im Selbstverlag des Historischen Vereins für das Großherzogtum Hessen, in Kommission von A. Bergstrasser 1906. (Preis Mk. 7.50.)

Der Direktor der hessischen Hofbibliothek hat durch dieses hochinteressante Lebensbild des eigenartigen Mannes, dem die Darmstädter Kunstsammlungen so vieles zu danken haben, — zu seinem 100. Todestage zugleich zur Eröffnung des neuen Museums — eine Ehrenschild abgetragen, indem er dem zu seinen Lebzeiten hochgefeierten, nach seinem Tode teils verschollenen, teils mythisch dressierten Kölner Bürger und Darmstädter Mäzen ein auf mühsam erspähten und durchforschten Urkunden aufgebautes, zutreffendes Denkmal setzte, das nicht nur in Darmstadt und Köln Beachtung verdient. — Der in Vielsalm (Belg. Luxemburg) als Sohn des Gerichtsschreibers Honvez am 31. August 1730 geborene, durch seine mit reichen Mitteln, auf geraden und krummen Wegen erworbene riesige Sammlung (Naturalien, Bücher, Altertümer, Gemälde, Waffen usw.) in Köln zu großem Ansehen gelangte, mit allerlei annahmlichen Titeln sich brüstende Sonderling, hat, von seinen Mitbürgern verärgert, seine enormen Schätze zum größten Teil dem Landgrafen Ludwig X. von Hessen-Darmstadt vermacht, wo sie den wertvollsten Bestandteil der Kunstsammlungen bilden. — Der Lebenslauf des am 1. Januar 1805 zu Köln gestorbenen „Barons Hüpsch“ wird auf Grund zuverlässiger Forschung eingehend geschildert, und zwar zunächst der sogenannte Baron selber als Gelehrter und Menschenfreund, als Sammler und in seinem Verhältnisse zu den Kölnern, deren Stadt und Umgebung für ihn die Fundstätte seiner kostbarsten Altertümer, nicht nur der römischen und fränkischen, sondern auch

der romanischen Elfenbeine, Emails, Manuskripte, wie der gotischen Gemälde bildeten. — Mit der „Erbtschaft Hüpschs“ beschäftigt sich der II. Teil, der sein Testament behandelt, „die hessischen Bevollmächtigten“, die entgegengesetzten „kölnischen“ Bestrebungen, „die Ansprüche der Stadt“, die Überführung nach Darmstadt. — Sechs umfangreiche „Anlagen“ vervollständigen das Material, für das Abbildungen und Beschreibung der hervorragenden Darmstädter Kunstobjekte eine sehr wünschenswerte Ergänzung sein würden, die vielleicht von anderer Hand noch zu erwarten ist. — Wenn man mit den Bewertungen von damals die jetzigen Preise für Altertümer, insoweit für sie überhaupt ein Marktwert angenommen werden kann, vergleicht, kommt man zu den frappantesten Ergebnissen. Beati presidentes! Schnütgen.

Catalogue raisonné de la Collection Martin le Roy publié sous la direction de M. J. J. Marquet de Vasselot.

Von diesem hier (XX, 127/128) eingehend besprochenen Prachtkatalog ist neben die IV. Mappe erschienen, die „Tapisseries et Broderies“ umfaßt: eine Stickerei und 17 Gobelins. — Die erste besteht in einem unten verkürzten Kassekreuz um 1400 mit der den ganzen Querbalken füllenden Hauptdarstellung der Dreikönigen-Anbetung. Wegen der ungewöhnlich vornehmen Zeichnung und Ausführung erregte sie auf der letzten Pariser Weltausstellung großes Aufsehen; ich habe sie in meinem bezüglichen Bericht (XIII, 180) mit oberitalienischen Vorbildern in Verbindung gebracht. Der Verfasser des umfanglichen, überall den Fachmann verratenden Textes. Marquet de Vasselot, gelangt zu dem Ergebnis, daß sie englischen Ursprungs sei, (später, als die bekannten großartigen Chormantel); und ich bin geneigt, seinem eingehend motivierten Urteil mich anzuschließen. — Die Gobelins geben einen Überblick über die Entwicklung dieses in Flandern und Frankreich zu so hoher Bedeutung gelangten Kunstzweiges vom Schluß des XV. bis in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrh. Die Glanzpunkte der kostbaren Serie bilden, 1) die bewegte Kreuzigung, die auf den ersten Blick ihre Verwandtschaft mit den Tafelgemälden von Bouts verriät, aber auch noch etwas frühere Anklänge erkennen läßt; 2) die figurenreiche Darstellung im Tempel die, nach Art der Biblia pauperum, von zwei alttestamentlichen Vorbildern flankiert wird. Sie gehört in den gewaltigen Kreis der für den spanischen Hof im Anfange des XVI. Jahrh. von Brüsseler Künstlern ausgeführten Tapisserien, die bekanntlich die allerhöchsten Leistungen menschlicher Kunst in dieser Technik sind. Auch hier leistet (wie durch die ganze Mappe) der gründliche Text der vorzüglichen Abbildung den besten Sukkurs. So erscheint dieser, bereits aus 4 Mappen bestehende Katalog, in dem Papier, Druck, Ausstattung, vor allem Bilder und deren, von den kompetentesten Fachmännern (Marquet de Vasselot, Koehlin, Migeon, Metman, Leprieur) besorgten eingehenden Beschreibungen zum schönsten Ensemble sich vereinigen, als ein dem erleuchteten und operflieglichen Sammler der glücklichen Besitzers geweihtes, würdiges Denkmal. — Die Schluß-Mappe wird noch Peintures et Miniatures bringen. Schnütgen.

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie. Fasc. XIV., Bassus — Bibliothèques, zeigt mal wieder 10 Mitarbeiter auf, welchem Umstand dessen schnelles Erscheinen wohl mitzuverdanken ist. — Durch geschickte Zusammenstellung und eingehende Behandlung zeichnen sich aus die zumeist reich illustrierten Artikel über den berühmten Bassus-Sarkophag (von Leclercq), über *Beda Venerabilis* (von Quentin), über *Béliet*, der (von Leclercq) in Wandgemälden, auf Sarkophagen, auf Gebrauchsgegenständen nachgewiesen wird, über *Bénédiction*, deren Begriff, Geschichte, Arten (von Baudot), deren Übertragungen auf das Wasser (von Puniet), deren Tafel — *Bischofs*-, *Abts*-, usw. -Weihe ganz umfänglich (von Baudot) erörtert werden, mit dem *Bénédictionnaire*. — Unter *Bénir* werden (von Fehrenbach) die verschiedenen Handgebe erklart, unter *Bénitier* (von Leclercq) die Weihwasserbehälter in Stein, Ton, Metall; unter *Berlin* (von Leclercq) die in den Sammlungen befindlichen altchristlichen Gegenstände hervorragender Art: Manuskripte, Elfenbein, Holz, Textilien, zum Teil bildlich vorgeführt; unter *Bethléhem* die Geburtsbasilika beschrieben. — Von besonderer Bedeutung ist der hier noch nicht zum Abschluß gebrachte Artikel *Bibliothèques* (von Leclercq) mit seinen merkwürdigen Illustrationen, unter denen die farblich wiedergegebene Wandmalerei aus der Kapelle *Sancta Sanctorum* des Laterans mit der Darstellung des hl. Augustinus um die Mitte des VI. Jahrh. im höchsten Maße frappiert. Schauéges.

Aus Natur und Geisteswelt, 158 Bändchen: Rembrandt von Dr. Paul Schubring. Mit einem Titelbild und 49 Textabbildungen. — Teubner in Leipzig 1907. (Preis geb. Mk. 1,25.)

Dieses aus Vorträgen herausgewachsene, daher besonders frisch und anregend geschriebene Bändchen bietet in knapper, aber klarer Form das Lebensbild des großen Malers, der hier als Mensch und Künstler geschildert wird, also nach seinen menschlichen Schicksalen, die für die Beurteilung seiner Werke bedeutend mitsprechen, wie nach seiner künstlerischen Entwicklung, die in ihren verschiedenen Stadien verfolgt wird an der Hand seiner bedeutendsten Radierungen und Gemälde, deren, wenn gleich kleine, Wiedergaben die Schilderungen wesentlich unterstützen. — Zur Popularisierung des Meisters vermag daher dieses fesselnd geschriebene Büchlein erheblich beizutragen. D.

Monatshefte für Kunstwissenschaft. Herausgeber: Dr. Georg Biermann, Redaktion Leipzig, Liebigstraße 2. Verlag von Klinckschardt & Biermann. Jahresabonnement Mk. 16.

Diese neue (aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur“ hervorgegangene) Kunstzeitschrift will eine Sammelstätte sein für die Vertreter der historischen Kunstwissenschaft, der alten wie der neuen, des Auslandes wie des Inlandes, so daß sie für ihre Spalten die 4 Kongreßsprachen zuläßt. Jedes Heft soll in 4 streng geschiedene Abschnitte zerfallen. — Dieses umfassende Programm wird durch die beiden ersten Hefte (Doppelheft) in einer mit Respekt erfüllender Weise illustriert. — Es zerfällt in Originalbeiträge mit der Beigabe: Studien und Forschungen, Rundschau, Literatur

mit Bibliographie, und Kunstsammler. — Der I. Abschnitt bringt Bodes Blick in die Werkstatt Donatellos, Habichs Burgkmalbildnis von H. Holbein d. Ält.; Strzygowskis, Das orientalische Italien; Campbell Dodgsons Wappenstudien, Steinmanns Zur Ikonographie Michelangelos, Paulis Raffael und Manets, eine Reihe hochinteressanter, sehr mannigfaltiger Studien, denen sich 5 kleinere Beiträge anschließen. — Der II. Abschnitt liefert Berichte aus Berlin, Dresden, Frankfurt, München, Nürnberg, Florenz, Rom, Sevilla, Paris, London, Holland, die über Ausstellungen, Erwerbungen und sonstige Ereignisse aktueller Art informieren. — Im III. Abschnitt wird über hervorragende Bücher von kompetenten Beurteilern referiert, und im Anschlusse daran in ausgedehnter Registrierung und systematischer Anordnung verzeichnet, was über Alte und Neue Kunst in den einzelnen Zweigen und Ländern neuerdings geschrieben ist. — Der IV. Abschnitt, eine erst in jüngster Zeit zur Geltung gekommene Rubrik, will ein Organ sein für den internationalen Kunstmarkt und die Interessen der Sammler. — Der erste wie der letzte Abschnitt sind illustriert und Auswahl wie Ausführung entsprechen den höchsten Anforderungen. — Unter diesen Umständen der Mitarbeiterschaft und ihrer Verbindungen kann es der neuen Zeitschrift an Zuspruch nicht fehlen, der hoffentlich den längst bestehenden verwandten Zeitschriften keinen Abbruch tut, von diesen kaum eine ertragen könnte.

Schauéges.

Geschichte des Seidengewerbes in Köln von XIII. bis zum XVIII. Jahrh. von Hans Koch. Duncker & Humblot, Leipzig 1907.

Dieses 128. Heft der „Staats- und sozialwissenschaftlichen Forschungen“ (herausgegeben von Schmoller & Sering) ist die erweiterte, von Alois Schulte angeregte Bonner Dissertation. — Unter vorwiegender Benutzung der Kölner Archivalien informiert dasselbe über das Kölner Seidengewerbe, über dessen Anfänge bislang nichts bekannt war. — Dass die Bortenwirker seit dem XIV. Jahrh. in Köln stark betrieben wurde, stand längst fest, daß die Seidenstickerei schon Jahrhunderte früher in Köln, namentlich im Dienste der Paramentik, gepflegt wurde, war begründete Vermutung, die bestätigt wurde durch die vom Verfasser gefundene Notiz, daß der Kardinal Jordanus von Ceccano schon 1196 für seine Kirche eine Kasel in Köln kaufte. — Die gerade im Kölner Bezirk mehr als irgendwo gefundenen gemusterten Seidenstoffe des späteren Mittelalters gestatteten einen gewissen Rückschluß auf die lokale Pflege der Seidenmanufaktur, die für diese Zeit nur in bezug auf Italien, Paris und Zürich angenommen wurde. — Zugleich mit den Goldspinnerinnen waren in Köln die Seidenmacher erwähnt, die schon im Beginn des XIII. Jahrh. einen Tagesverkauf hatten in ihren Werkhäusern, in denen sie als „cindoiores“ mit den Rodelen, eignen Maschinen, arbeiteten, zuerst die weiblichen, bald auch die männlichen Weber, die schnell auch der Seidenfärberei sich widmeten, nachdem die Rohseide Eingang gefunden hatte. — Von Paris, wie es scheint, eingeführt, hat die Seidenweberei in Köln am meisten sich Geltung verschafft, und die „deutsche Seidenstadt“ sich behauptet, auch nachdem sie in mehrere andere deutsche Städte übergegangen war. Dieser Betrieb hatte bis in das XVI. Jahrh. einen vor-

wiegend hausindustriellen Charakter, der in Folge der italienischen und französischen Einwanderungen dem „Räder- und Mühlenweik“ Platz machte, zuerst (1584) durch den Vnetianer Spiritallo, der aber nicht lange geduldet wurde, dann durch Daniel Palant. — Dieses und vieles andere weist Koch in seiner ungemein verdienstlichen Schrift nach, die im I. Kapitel das Kölner Seidengewerbe von seiner Organisation als Zanft (bis 1437) behandelt, im II. Kapitel die zünftige Organisation 1437—1506 (Blütezeit), im III. Kapitel den Betrieb von 1506 bis zu seinem Erlöschen. — Die umfangreichen Beilagen bieten die „Urkunden zur Organisation des Kölner Seidengewerbes“ von 1397 bis 1659 und die „Namenliste von Angehörigen des Kölner Seidengewerbes“ von 1252 bis 1791, als höchst lehrreiche Verzeichnisse.

Hoffentlich gelingt es nun auch den Sammlern, zu diesen vielfachen höchst dankbaren Angaben und Notizen Belegstücke festzustellen, damit auch die Erzeugnisse des Kölner Betriebes in ihrer Eigenart aus dem Dunkel heraustreten. Schütgen.

Die Dreifarbendruck-Serien des Kunstverlags von E. A. Seemann haben seit unserem letzten Referat im Bd. XX, Sp. 192 wiederum große Fortschritte gemacht.

Die „Meister der Farbe“ (12 Monatshefte à 2 Mk.) haben auch die zweite Hälfte ihres IV. Jahrganges überwunden, in der 36 Meister der Gegenwart vertreten sind, darunter Leibl, Mesdag, Melchers, Menzel, Klinger, Puvis de Chavannes, Diez, Thoma, v. Gebhard, Dudley Hardy, (mit der zierlichen, farblich ganz wunderbar wiedergegebenen Erscheinung der Sarah Bernhardt). — Die jedes Heft einleitenden ungemein mannigfaltigen Kunstnotizen verdienen besondere Beachtung, namentlich die Jugenderinnerungen von Paul Meyerheim, mit denen der V. Jahrgang beginnt als das Vornpiel zu Meisterblättern von Kaulbachs (Kinderbild), van Sebens, Besnards, Israels, Rüdissühls, Janks.

Die Galerien Europas (25 Hefte à 3 Mk. 200 Tafeln in 2 Bänden à 45 Mk. auch in Mappen und Wechselrahmen) haben ihren vorläufigen Abschluß gefunden; sie laden zu einem Kund- und Studiengang durch die europäischen Gemälesammlungen und damit durch die Kunstgeschichte ein, wie er anregender und instruktiver, an der Hand zuverlässiger Einzelbeschreibungen, im Zimmer nicht angestellt werden kann; ein Ersatz für Reisen, wie Vorbereitung und Rekapitulation derselben. — Daß sie als solche auch anerkannt werden, beweist die weitere Serie, die als

Neue Folge der Galerien Europas zu erscheinen begonnen hat, auf 100 Tafeln (20 Lieferungen à 2 Mk.) berechnet. — Die I. Lieferung enthält Prachtgemälde der Petersburger Eremitage von Jak. van Ruysdael, van Dyck, J. Steen, Raffael, Js. van Otade, die in der vorzüglichen Dreifarbendruck-Wiedergabe auf fein abgetohten Karton ausgezeichnet wirken.

Deutsche Malerei des XIX. Jahrh. ist eine neue Serie des Dreifarbendruckes betitelt, die auf ebenfalls 100 Tafeln (20 Lieferungen à 2 Mk.) nur von deutschen Malern seit dem Anfange des XIX. Jahrh., die besten, bisher farblich noch nicht reproduzierten Bilder bringen soll, mit Texten von Cohen, Graul, Kaelitz, Osborn, von Ostini, Wastmann, Dülberg. — Das I. Heft, welches die amun-

volle „Schwarzwälderin“ von Hasemann, das berühmte figurenreiche „Schlummerlied“ von Feuerbach, die herrlich gestimmten „Weiden am Bache“ von Burnitz, die eigenartige „Gesandtschaft“ des jungen Klinger, das ausdrucksvolle „Stilleben“ von Schuch vereinigt, berechtigt zu der Hoffnung, daß diese Serie sich der ganzen langen Reihe als Complementation durchaus ebenbürtig anschließt. — Nur der eine Wunsch möge hier Ausdruck finden, daß auch aus den erst formulierten religiösen Darstellungen des vorigen Jahrhunderts eine kleine Auswahl nicht fehle! Schütgen.

Die Grundlagen bewährter Stilempfindung, II. Der Begriff des Malerischen; III. Das Wesen des Künstlerischen, von Albert von Hofmann, W. Spemann in Berlin und Stuttgart. (Pr. je Mk. 3.)

In der Fortsetzung seiner mit Begeisterung vortragenen teilweise recht originell formulierten ästhetischen Erörterungen, die mit der Betonung der Stileinheit begannen, behandelt der Verfasser zunächst im Unterschiede von ihr, das Malerische in der Natur und Kunst, wie es sich in der Komposition entfaltet, wie es sich dem Menschen gegenüber geltend macht, wie es in den einzelnen Künsten zum Ausdruck gelangt. — Der Behandlung des Künstlerischen ist das III. Bündchen gewidmet, welches dasselbe in seinen verschiedenen Stufen begrifflich festzustellen sucht, um sodann seinen einzelnen Erscheinungsformen nachzugehen, und in den „Beziehungen des Menschen zum Künstlerischen“ über Weltanschauung und Kunst, Kirche und Kunst, über die Schranken des Künstlerischen sich auszusprechen, endlich das Künstlerische in den Künsten zu prüfen. — Mit der Forderung, daß jeder Mensch Künstler sein, bzw. werden müsse, schließen die anregend geschriebenen Auseinandersetzungen, die beim Leser manchen Widerspruch wecken werden, aber auch manchen sympathischen Gedanken. G.

Deutsche Kunst in Lichtbildern. Ein Katalog, zugleich ein Kompendium für den Unterricht in der Kunstgeschichte, bearbeitet von Dr. Franz Stoedter in Berlin, Universitätsstraße 3 B.

Vornehmlich von dem Bestreben geleitet, den akademischen Kunstlehrern für ihre Lichtbildervorträge mit scharfen Aufnahmen an die Hand zu gehen, hat der Verfasser seinen Apparat weithin durchs deutsche Reich getragen, um mit ihm den deutschen Kunstdenkmälern der Architektur, Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes aus allen Perioden bis 1800, kleine, aber mit künstlerischem Verständnis behandelte, daher zutreffende und die Vergrößerung ermöglichende Photographien zu erlangen. Dank dem bewährten Verfahren und dem unermüdblichen Schaffen ist es ihm gelungen, eine Mustersammlung zu gewinnen, die 14000 Nummern umfaßt und den ganzen Entwicklungsgang der deutschen Kunst genau verfolgen läßt. — In dem vorliegenden Katalog sind nach den Kunstzweigen, den Perioden und den Gegenständen diese zahllosen Denkmäler, große wie kleine, geordnet, so daß nicht nur der Besteller die Auswahl sehr erleichtert, sondern auch dem Studierenden das Lehrmaterial in reichster Fülle geloten ist. — Auch meinen Sammlungen sind Hunderte von Abbildungen entnommen, die zunächst der Veröffentlichung in dieser Zeitschrift vorbehalten bleiben. Schütgen.



Krankenverschkeuz des XV. Jahrh.
(Sammlung Schatzgen.)

Abhandlungen

Krankenversch Kreuz des XV. Jahrh.

(Mit Abbildung, Tafel IV.)



Bei der Kunstversteigerung Garthe zu Köln im Jahre 1877 gelang es mir nicht, diesen merkwürdigen liturgischen Behälter (im Katalog unter Nr. 2113 als „gotisches Reliquiar“ des XIII. Jahrh. bezeichnet und auf Tafel III

abgebildet) zu erwerben. Vor Monatsfrist aber fand ich ihn zu Paris im großen antiquarischen Betriebe wieder, von wo ich ihn in die Heimat zurückbrachte. — Derselbe darf als ein Gegenstück bezeichnet werden zu dem hier (Bd. XX. Sp. 193/194) veröffentlichten Vierpaßgefäß, obwohl er hinter ihm wie hinsichtlich der Form, so der technischen Ausführung nicht unerheblich zurücksteht. Sehr verwandt ist er hingegen den beiden dort erwähnten Kastenkreuzen, die sich im Schatz der St. Johanniskirche zu Lüneburg erhalten und im „Organ für christliche Kunst“ (Bd. X 198 und 199, 208 bis 210) illustrierte Beschreibung gefunden haben, die allerdings zur Gewinnung einer ganz klaren Vorstellung nicht ausreicht. — Sie scheinen aus kreuzförmigen Eichenholzkästchen zu bestehen, die mit schwarzem Leder überzogen und mit seitlich im Scharnier beweglichem Metalldeckel geschlossen sind. Aus Silber mit vergoldetem Rankengeästel um den im Silber belassenen reliefierten Kruzifixus ist der Deckel bei dem einen, aus Rotkupfer mit silbernem Korpus bei dem anderen gebildet, bei beiden noch die ursprüngliche gestickte Bortenschnur erhalten, an der sie auf der Brust um den Hals getragen wurden. Die durch Zeichnung wiedergegebene Inneneinrichtung des einen läßt oben vier quadratische Fächer erkennen und in dem unteren Kreuzbalken ein oblonges Fach, in dem ein zylinderförmiges Gefäß mit kreuzbeköntem Verschuß steht. Dieses Gefäß, welches offenbar das Krankenöl enthielt, erhebt die Vermutung, daß es sich um einen Krankenversch behälter handelt, zur vollkommenen Gewißheit, so daß also die Mittelkapsel in einer besonderen flachen Pyxis, wie sie sich mannigfach erhalten hat, die hl. Eucharistie als Wegzehrung zu

bergen die Bestimmung hatte, während die seitlichen Vertiefungen vielleicht die bei der hl. Ölung zu verwendende Watte enthielten. Diese an sich sehr würdige und handliche Art der Aufbewahrung und Übertragung für die Krankenprovision scheint während des späteren Mittelalters, wenigstens in Norddeutschland, beliebt gewesen zu sein, da sich in dem einen Lüneburger Kirchenschatze deren zwei Exemplare erhalten haben. — Freilich sind mir auch aus dieser Frühzeit keine weiteren begegnet, bis das hier von außen und innen abgebildete Exemplar als alte Reminiscenz wieder vor mir auftauchte.

Dasselbe ist $25\frac{1}{2}$ cm hoch, 19 cm breit, 5 cm tief, ganz aus Rotkupfer gebildet, also mit Einschluß der unten im Scharnier beweglichen, durch ihre vorzüglich erhaltene Feuervergoldung glänzend wirkenden Deckplatte, aus welcher das Kreuz als Halbrundstab herausgetrieben ist mit dem hochreliefierten Kruzifixus. Dieser hat stark markierte Rippen, breites Lententuch in hochgotischem Gefalt, lange Haarsträhnen, strickartige Dornenkrone, die sämtlich, mit Einschluß der hochgotischen Majuskelinschrift, auf den Anfang des XV. Jahrh. hinweisen. — Das Innere ist in fünf Teile zerlegt durch die dem Kreuzmittel eingefügte Rundkapsel, die eine verschließbare Pyxis von 8 cm Durchmesser aufzunehmen vermochte. Das darunter befindliche 11 cm hohe Gefäß bot dem Ölgefäße ausreichenden Raum und in den oberen Vertiefungen konnte Werg aufbewahrt werden. Das obere Scharnier ermöglichte durch leicht einführbaren Stift sichern Verschuß, so daß die durch den seitlich, also an dem Querbalken, aufgelöteten Doppelschlitz geführte Borte in zuverlässigster Art das Tragen um den Hals gestattete.

Vielleicht haben liturgische Bedenken, die an diesem für die hl. Eucharistie und das Krankenöl gemeinsamen Aufbewahrungsgefäß Anstoß nehmen konnten, die weitere Verbreitung desselben gehindert, die freilich gegen Ende des XVIII. Jahrh. erfolgte in der Form viel kleinerer Kreuze, aber vor einem halben Jahrhundert wiederum aufhörte, nach der erneuten kirchlichen Betonung der getrennten Aufbewahrung. Schnäuten.

Fund eines altchristlichen Glases in Köln.

(Mit 4 Abbildungen.)

Mit dem in Abbild. 1 u. 2 wiedergegebenen Glase ist die römische Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums jüngsthin um ihr bedeutendstes Stück vermehrt worden. Dasselbe wurde im Sommer 1907 bei Ausschachtungsarbeiten an einer Stelle gefunden, an der ohne weiteres Gräber nicht zu vermuten sind, an der von der Aachener Straße weit hinter dem Bereich der regulären Gräberstraße abbiegenden Eupener Straße unfern ihrer Kreuzung mit dem sog. Maarsträßchen. Die Verspätung der Meldung durch den Ankauf des ursprünglich städtischen Terrains hatte die Öffnung des Steinsarges durch die Schachtarbeiter auch diesmal zur Folge gehabt: das Glas wurde aus zweiter Hand in den Besitz des Wallraf-Richartz-Museums zurückgebracht.

Die Bestattung war nicht etwa eine geheime im weiten Felde, sondern gehörte zu einer hier liegenden landwirtschaftlichen Ansiedlung; denn im Verlaufe der weiteren Veränderungen des umliegenden Terrains durch die Bauarbeiten wurde einige Wochen später bei Anlage eines Brunnens etwa 20 m südlich inmitten eines Schutthaufens von römischen Bauresten das Stück eines Bodenbetons durchstoßen. Die Bestattung war, wie die Ausschachtung für ein großes Fabriklagerhaus weithin festzustellen gestattete, zunächst eine vereinzelt. Wir müssen aber sagen bis jetzt; denn die auf der Ostseite jener Ansiedlungsreste liegenden Terrains sind noch unaufgeschlossen.

Technik. Auf dem tiefen Blau der Schale zeigen sich, jetzt nur noch in schwacher Mattierung aber gleichwohl bis auf den Punkt, vollständig erhalten, die wiedergegebenen biblischen Darstellungen, Medaillons und Ornamente, in einem System vertiefter Kreisrillen, welche auch ihrerseits jene Mattierung aufweisen. Der Eindruck dieses jetzigen Restes der ehemals aufgebrannten Zeichnung ist dem

der Ätzung aufs nächste vergleichbar. Andere Restchen von bemalten Glasscherben, welche mehrfach in Köln aus der Erde gekommen sind, zeigen hier und da unter abgesprungenen Stellen auf der Glashaut die gleiche Veränderung, welche nunmehr als unveränderliche Spur des Brandes stehen bleibt und sich mit der ursprünglichen Zeichnung genau deckt. Es ist keineswegs sicher, daß unser Stück, welches durch die ersten Auffinder eine brutale Waschung erlitten haben dürfte, eine reine Goldzeichnung trug; die Zuhilfenahme weniger Emailfarben würde vielmehr der Technik ähnlicher Stücke, z. B. der Herstattischen Kölner Schale im Britischen Museum entsprechen. Die Innenzeichnung indes der Köpfe, Körper und Gewänder ist im nackten Glas stehen gelassen, war also nicht etwa durch Farbeauftrag bewirkt. Es ist noch die Frage aufzuwerfen, ob die Zeichnung oder zum wenigsten die Ornamente mit Hilfe von Schablonen aufgetragen seien? Die Frage



Abb. 1.

ist zu verneinen, wie kleine aber unzweifelhaft Abweichungen in den Details der sich wiederholenden ornamentalen Motive lehren.

Eines aber ist sofort klar für den, der mit Massen kölnischer Gläser umgegangen ist, daß das Stück sich sehr wohl in die kölnische Industrie einfügt. Form, Glasmasse, Farbenton und der geometrische Teil der Dekoration sind ohne weiteres geläufig. Die Kübelschale, hellenistischer Abstammung, begegnet in geringeren Produkten unendlich oft und ist auch in der landläufigen terra sigillata fast in vollständiger Deckung vorhanden; der tiefblaue Farbenton ist in einer Reihe von Stücken vertreten, die geometrische Einteilung der Oberfläche durch Kreisrillen findet sich in nächster Verwandtschaft bei den in den Bonn. Jahrb. 114/15, p. 353 Fig. 2, a. u. d. publizierten Kölner Gläsern.

Datierung. In der Datierung des Glases dürfte schwerlich bis an das Ende des III.

Jahrhunderts hinabzugehen sein, obgleich kein Zweifel darüber bestehen kann, daß die Bestattung selbst am Beginn des IV. Jahrhunderts stattgefunden hat. Hierfür spricht die Form des Sandsteinsarkophags wie auch das dabei gefundene Tongefäß (s. Abb. 3 u. 4). Dem Grabfunde stehen aus unserer in den Bonn. Jahrb. I. c. publizierten Serie diejenigen Taf. XXV Nr. 61 ff. am nächsten, von denen Nr. 61 eine Münze des Galerius Maximianus, Nr. 66 eine solche des Constantin hat.¹⁾ Die Form der Schale taucht schon in dem durch reichliche Beigabe von Postumusmünzen gut datierten Grabe aus Hermülheim bei Köln Tafel XXV Nr. 59 d unserer Gräberserie auf.

Daß die Entstehung des Glases der Bestattung weit vorausgeht, beweist der unter dem Boden hervortretende starke Verschleiß, der deutlich vom praktischen Gebrauch, nicht aber aus der Verwitterung im Grabe herrührt. Dies Moment wiegt

um so schwerer, als die Glasmasse eine außergewöhnlich harte ist, die sonst der Zersetzung fast vollständig widerstanden hat. Gegen eine zu späte Setzung spricht außer der Güte der vegetabilischen Dekorationsformen, vor allem der noch gut antike

¹⁾ Auf die bei unserem Gefäß nach Angabe der Arbeiter gefundenen und dem ersten Besitzer übergebenen Münzen möchte ich nach eingehendem Verhör einen Schluß nicht bauen, da die Leute die Gewohnheit haben, irgendwelche irgendwo gefundene Münzen lange mit sich herumzutragen, um sie gelegentlich anzubringen. Herr Pfarrer Ditzes teilte mir mit, daß die Finder ursprünglich darunter sogar neuzeitliche Pfennigstücke als zu dem Funde gehörig abgeliefert hatten.

Charakter des Figürlichen, wie z. B. des Körpers vom liegenden Jonas, des Seeungeheuers, der Detailformen der Tiere bei der Noahdarstellung, dann auch die Güte der Porträts, von denen das des Mannes überraschend gut ist. Die Haartracht bei diesen würde ins III. Jahrh. wohl passen, wo zeitweilig Bart und Bartlosigkeit nebeneinander herlaufen. Daß die Perspektive bei den Kindern Israels gänzlich mißlungen ist, entspricht dem Schicksal, welchem diese Seite des zeichnerischen Könnens in der I. Hälfte des III. Jahrh., nachdem das II. lang-

sam vorangeschritten, endgültig verfällt. Nehmen wir somit an, daß das Glas noch an die gute Periode der kölnischen Glashütte, wie ich sie Bonn. Jahrb. I. c. p. 363 definiert habe, also an das erste Drittel etwa des III. Jahrhunderts heranreicht, nehmen einmal die Mitte des Jahrhunderts für seine Entstehung an, geben dem jüngsten der



Abb. 2. Die Darstellungen.

beiden porträtierten Kinder ein Alter von 10 Jahren und lassen dasselbe ein Alter von 60 Jahren erreichen, so gelangen wir für die Bestattung auf die Zeit rund um 300, vielleicht noch etwas später. Damit stimmt der Charakter des Sarkophags und des Tongefäßes.

Zweckbestimmung. Daß die Medaillons Porträts sind, ergibt sich bei genauerer Betrachtung unzweifelhaft; wir haben das Bild eines Ehepaares mit 2 Kindern vor uns, und zwar anscheinend eines Knaben und eines Mädchens. Daraus scheint sich mir nun doch zu ergeben, daß wir kein Kultgerät vor uns haben.

Es ergibt sich hieraus aber auch zugleich noch ein zweites, nämlich daß das Gefäß eher

einem einfachen Zierzweck im Hause diente, als daß es ausgesprochen zu einem sepulkralen Zweck vor oder nach dem Tode der 4 Dargestellten verfertigt worden wäre, so wenig oder vielmehr noch weniger wie die zahllosen andern in den Gräbern gefundenen Gefäße. Das Miniaturporträt auf Gefäßen ist ohne sepulkralen Zweck zwanglos erklärbar. Ist dem aber so, dann ergibt sich auch unsere aus den Katakomben geläufige Zusammenstellung der biblischen Szenen als nicht notwendig für die Totengruft erdacht. Es ist einfach die Bibel an die Stelle der heidnischen Mythologie gesetzt, die Darstellung aber gerade der wunderbaren Rettungen ist ein Ausdruck der Glaubensfestigkeit im allgemeinen, und ohne Bezug aufs Grab können wir Kraus Worte aufnehmen: (Geschichte I, p 135) es sind „Szenen, welche die Macht und Güte des Erlösers veranschaulichen und der Ecclesia pressa die Zuversicht endlicher Rettung geben und erhalten sollen.“

Die Darstellungen. Es sind also keinerlei Bildtypen auf unseren Gefäße angebracht, die nicht schon in den Katakomben ausgebildet wären. Indes sind doch starke Abweichungen vorhanden. So fällt auf: die Zutat von Adler und Aas bei Noah. Bei Moses sind die trinkenden Kinder Israels eine ebensolche Erweiterung. Daniel erscheint in den Katakomben nicht gerade immer aber doch meist völlig unbekleidet, ebenso auf den sonstigen Goldgläsern (s. Vopel, Goldgläser p. 67). Zu erwähnen ist auch noch die Gruppierung der beiden Jonasszenen in eine Umrahmung.

Im allgemeinen gesagt sind die Darstellungen reicher als die römischen. Dies haben sie aber gemein mit anderen außer-römischen christlichen Kunstwerken: So erscheint eine erweiterte Darstellung der Arche Noah in Trier auf dem bekannten Sarkophag (Abb., Kraus, Geschichte I p. 136 Fig. 71), Noah mit Adler und Aas in Algerien (Kraus, Real-Enz, II, p. 500), Moses mit den trinkenden Juden auf einem Malländer Relief (ibid. II, p. 430 Abb. Fig. 265). Das Elfenbeingefäß aus Sammlung Garthe (ibid. I, p. 343 erwähnt) gibt wenigstens die starke Abweichung im Kostüm: Daniel in orientalischer Tracht.

Gesamtkomposition. Überaus ansprechend ist an unserem Glase die Einteilung der Fläche mit Hilfe der Kreise und Doppelkreise. Man ersieht hier deutlicher, woran

man bei einfacheren Kreisornamenten auf Gläsern nicht gleich denkt, daß der Kunsthandwerker die für die große Dekorationskunst seiner Zeit bezeichnenden kompartimentalen Einteilungen auf das Gefäß sehr geschickt überträgt. Wandmalereien, Mosaiken usw. geben die Analogien. Die ganze Behandlung der vegetabilischen Ornamentik zeigt ein schon vollendetes Empfinden für Flachdekoration: Verwandte Leistungen spätantiker Kunst findet man denn auch bei Techniken, denen die Flachdekoration von Natur eigentümlich ist, bei tauschierten Arbeiten, Emails, Mosaiken, Textilien.

Wenn nun auch unser Stück in die einheimische Technik sich vortrefflich einfügt, so fällt es doch in einem allgemeineren Punkte aus den Beständen unserer heimischen Antiquariaten heraus: es ist dies der Geschmack in der Flächenfüllung, der horror vacui. Die Verbindung der Flachstilisierung mit dieser intensiven Füllung spricht uns schon von dem Nahen einer Kunstepoche, deren Reize nicht mehr in den Naturformen, sondern eben in der Kraft des Stils in Verbindung mit einem intensiven Kolorismus — man denke an die Wirkung des Gold auf Blau — liegen.

Wenn nun unsere Arbeit in diesem horror vacui sich abhebt, bildete dann dieser Geschmack sich durch den einfachen Rückfall ins Primitive in unserer Provinz, oder sind Einflüsse von anderswoher zu vermuten? Ich bin geneigt, an das letztere zu glauben, und zwar aus dem Grunde, weil sich der gleiche Geschmack an anderen Objekten bei uns zu Lande zeigt, die auf den Osten hinweisen: An Mosaiken, an den durchbrochenen Silberarbeiten von Dolchscheiden usw., an vereinzelt keramischen Objekten. Das Mosaik ist das „opus Alexandrinum“ par excellence! An den durchbrochenen Arabesken der Dolchscheiden hat man vom ersten Bekanntwerden den Zusammenhang mit dem Orient richtig durchgeführt. Ihre Verwandtschaft mit dem Stil der Mschattafassade habe ich früher auseinandergesetzt (Kunstgesch. Gesellsch. Februar 1906). Jene keramischen Objekte, die ich hier anführe, sind zwei kleine 1898 ausgegrabene Gefäße unserer Sammlung mit gepreßten Reliefs: sie sind grün glasiert, deuten also damit aus unserem Kunstbereich heraus nach außen hin. Daß die Technik der *fouli d'oro* auf Alexandrien zurückgeht, vermutet Vopel (Goldgläser

p. 77). Ein interessantes Stück, eine Kanne aus opakem weißem Glas mit einer Darstellung von Apollo und Daphne in Goldmalerei, mit leichter Zuhilfenahme weniger Emailfarben, lernte ich jüngst im Privatbesitz des Herrn Pierre Mavrogordato aus Odessa kennen. Das Stück, welches sicher noch dem II. Jahrh. n. Chr. angehört, ist in der Gegend des Pontus gefunden und nach einer Vermutung Dr. Zahns, die sich auf das Inhaltliche der Darstellung stützt, in Antiocheia fabriziert; es zeigt reine Goldmalerei ohne Überfang, die gleiche, von der landläufigen römischen abweichende Technik also, welche die hervorragende und noch frischere Zeit angehörende Kölner christliche Schale aus Sammlung Herstatt — jetzt Brit. Museum — aufweist.

Alles in allem stellt also auch unsere neue Schale eine starke Abweichung von der römi-

mittelalterliche Problem eine energische Förderung erwarten kann. Zugleich war der Fund für den Verfasser eine schöne Bestätigung der von ihm jüngst in den Bonn. Jahrb. l. c. p. 372 aufgestellten Sätze über die Bedeutung des Christentums für die in unsern Gräbern auftauchenden hellenistischen Elemente. Wir finden hier in Köln die Christen als Auftraggeber des besten, was die Kunst der Zeit noch zu leisten imstande war; ihnen gehört das schönste Stück unserer Sammlung.



Abb. 3. Tongefäß (zum Fund gehörig).

Wenn nun in so starkem Maße, wie unsere neue Erwerbung wieder zeigt, sich gerade in Köln eminente Stücke altchristlichen Kunsthandwerks finden, wenn wir hier also einen starken Abnehmerkreis für die Kunsthandwerker vermuten müssen, so liegt es nahe, auch in dem übrigen Bestande nach versteckten Symbolen heimlicher Religionsübung



Abb. 4. Sarkophag aus Trierer Sandstein.

sehen Gruppe dar, und scheint in Technik und Dekoration eher auf den Osten hinzuweisen.

Andere Spuren des Christentums in Köln. So hat eine glückliche Fügung dem Museum, nachdem die Arbeit einer chronologischen Rangierung der kölnischen Gräber soeben gemacht ist, eines der Stücke von allgemeinerem kunst- und kulturgeschichtlichem Interesse zugeführt, um derentwillen allein eine solche Rangierung geschehen muß. Es wäre zu wünschen, daß alsbald in allen Landschaften des hellenistisch-römischen Kulturbereichs die lokale Archäologie ein gleiches unternähme, da gerade auch so das spätantik-

zu suchen. Ich habe l. c. die sicher oder doch mit höchster Wahrscheinlichkeit christlichen Elemente in unserem kölnischen Kunsthandwerk zusammengestellt. Es bleibt noch das Elfenbeingefäß aus Sammlung Garthe — jetzt Brit. Museum — mit Daniel hinzuzufügen, welches in der Gegend von Lüttich gefunden ist, bis wohin der Sprengkreis der Kölner Werkstätten sicher reicht. Ich will nun bei der jetzigen Gelegenheit einmal die Arbeit tun, auch noch die möglicherweise christlichen Elemente in unserem Kunsthandwerk zusammenzustellen.

1. Der Vogel Phönix erscheint auf einem kelchförmigen Gefäß in terra sigillata in unserer Sammlung.

2. Eine Taube als Gefäß mit grüner Glasierung erwarb vor etlichen Jahren Brinckmann für das hamburgische Kunstgewerbemuseum. Sie stammt angeblich aus Pymont und dürfte kölnischen Fabrikats sein.

3. Ein grün glasiertes Gefäß unserer Sammlung (Abb. Bonn. Jahrb., l. c. p. 358 Fig. 4b) zeigt gegenständige, an einer Vase trinkende Schlangen (cfr. Kraus, Real-Enzyklopädie II. p. 733 ff.)

4. Zwei unserer Gläser haben die Form der Amula (cfr. Kraus, Real-Enzyklopädie I. p. 48 Fig. 29/30). Bei dem einen sitzen vier Tauben in vier Durchbrechungen, welche in Kreuzesform gestellt sind, das andere trägt ein in klarer Kreuzesform gestelltes Blattornament in Fadendekor.

5. Zwei kelchförmige Glasgefäße mit Fadendekor weisen, das eine das sog. Hakenkreuz (cfr. Kraus, Real-Enzyklopädie II, p. 226, Fig. 91 u. 92), das andere ein in Kreuzesform gestelltes Blattornament auf.

6. Einen Tonbecher mit gleichartigem, mehrfach wiederholtem Kreuz in weißer Barbotine sah ich vor Jahren im Kunsthandel.

7. Den Lebensbaum weist in Goldtauschierung ein Silberlöffel der Sammlung Schnütgen auf.

8. Auf dem Sarkophag des Weidener Grabes erscheint die Weinlese.

9. Ein jüngst vom Museum erworbener Messergriff aus Elfenbein ist bekrönt mit einem Kopf mit asiatischer Mütze, auf den ersten Blick also Attis, vielleicht aber auch, nach Analogie des Elfenbeingefäßes aus Sammlung Garthe, Daniel, oder nach Analogie unserer bekannten Sigillataschale, Orpheus.

Ich mache diese Zusammenstellung, wohl wissend, daß die sichere Entscheidung nie getroffen werden kann, sondern daß über ihr die Gräber ewig schweigen werden.

Bei dieser Gelegenheit führe ich aus meinen jüngsten Ausgrabungserfahrungen an, daß sich meine in den Bonn. Jahrb. l. c. p. 378 ausgesprochene Vermutung zu bestätigen scheint, wonach wir in der Gegend von St. Severin christliche Gräber der ausgehenden römischen Epoche haben, in welchen der heidnische Gebrauch der Beigaben mit Bewußtsein fallen gelassen ist. Bei Gelegenheit von Tiefbauarbeiten der Postverwaltung nämlich hinter dem Chor der Kirche öffnete ich zwei fest verschlossene Steinsarkophage: Sie zeigten gleich wie der vor Jahren südlich der Kirche geöffnete, ein Skelett ohne alle Beigaben. Die Sarkophage aus Trierer Sandstein sind noch ausgesprochener römischer Form, in dessen von recht später zerfallender Arbeit

Köln.

Poppelreuter.

Karl der Große ist sitzend auf einer Art goldenem Thron begraben worden.

I.

(Mit 3 Abbildungen.)



über die Art und Weise wie Kaiser Karl bestattet worden ist, und wie sein Grabmal ausgesehen hat, wird wieder eifrig gestritten. Aber auch die ausgezeichnete Abhandlung von Professor Buchkremer,¹⁾ welche die ganze Sache in ein neues Licht rückt und in völlig eigenartiger Weise angreift, scheint nicht die endgiltige Lösung gebracht zu haben. Professor Buchkremer hat jedoch diese anscheinend aussichtslose Aufgabe ihrer Lösung ein gehöriges Stück näher geführt.

Ich meine, der Beweis ist erbracht, daß das Grabmal Karls des Großen bis 1788²⁾

¹⁾ Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. v. 1907. (Buchkremer, „Das Grab Karls d. Gr.“)

²⁾ Ebenda S. 176.

im Umgang vor der jetzigen Sakristei gestanden hat; auch die Gestalt dürfte ähnlich der von Prof. Buchkremer gezeichneten gewesen sein.

Was mir aber nicht erwiesen zu sein scheint, ist, daß das Grabmal von Anfang an daselbst gestanden hat und daß Karl der Große in dem Sarkophag oberirdisch beigesetzt worden ist.

Der Ort, welchen das Grabmal bis 1788 innegehabt hat, macht durchaus den Eindruck, daß man das Grabmal dort beiseite gestellt, daß man es notdürftig untergebracht hat, nachdem sein ursprünglicher Standort verloren gegangen war und nachdem es nicht mehr den Leichnam Karls barg oder besser gesagt, nachdem es nicht mehr den Ort zierte, wo Karl begraben gewesen war.

Wenn der Leichnam Karls oberirdisch in den antiken Sarg gelegt worden wäre, wie Prof. Buchkremer will, dann könnte Einhart nicht schreiben: „Corpus more solemnium lotum et curatum et maximo totius populi luctu ecclesiae inlatum atque humatum est“.⁴⁾ Ebenso wenig würde er in deutscher Sprache gesagt haben: Karls Leiche sei im oberirdischen Sarg beerdigt worden.

Auch die von Einhart überlieferte Inschrift des Grabmals ist dann nicht richtig: „*Sub hoc conditorio situm est corpus Karoli magni*“⁴⁾ schreibt Einhart. Sie müsste lauten: „*In hoc conditorio*“.

Bei Thietmar ist fast jedes Wort falsch, wenn Prof. Buchkremer Recht hat, daß Karls Leiche oberirdisch in dem Proserpina Sarkophag gelegen habe und nur mit einer Schutzwand zur Zeit der Normannen-Einfälle vermauert worden sei: *Karoli cesaris ossa ubi requiescerent, cum dubitaret, rupto clam pavimento, ubi ea esse putavit, fodere quousque haec in solio inventa sunt regio, iussit*⁴⁾ schreibt Thietmar († 1018). Darnach waren die Gebeine Karls unter dem Fußboden nach längerem Graben erst gefunden worden.

Das Conditorium, das Grabmal, war oberirdisch und der Leichnam Karls war unter dem Fußboden beerdigt worden. Zu diesem Conditorium über der Erde gehörte wohl der antike Proserpina-Sarkophag (Abb. 3 in Heft IV). Das war üblich. Die Verwendung antiker Sarkophage zum Aufbau solcher Grabmäler ist auch anderswo geschehen.

So war das Grabmal Kaiser Ludwigs des Frommen, des Solines Karls des Großen, in St. Arnulf zu Metz mit einem ähnlichen Sarkophag geschmückt (Abb. 1). Karl starb 814, Ludwig 840. Ebenso ausgestattet war das Grabmal der Gräfin Beatrix, († 1076), der Mutter der großen Gräfin Mathilde (Abb. 2 in Heft IV).

Ich glaube, man kann Art und Ort der Bestattung Karls des Großen wie die Gestalt seines Grabmales derart wahrscheinlich machen, daß keine Urkundenstelle anders verstanden werden muß, als sie selbst aussagt; und daß dem menschlichen Empfinden Rechnung getragen ist, wie man wohl einen so erhabenen Herrscher wie Karl begraben haben möge.

⁴⁾ Jaffé, »Einhardi Vita Caroli Magni« (Berlin, 1876) S. 50.

⁵⁾ »Monumenta Germaniae hist.« Script. III. (Thietmari Chronicon.) (Hannover 1839) S. 781.

Nimmt man an, daß der Kaiser Karl in der viereckigen Chorapsis unter dem Fußboden begraben worden ist, und zwar von Westen nach Osten gerichtet, in der Mittelachse hinter dem Hochaltar, daß er an der Ostwand darüber sein Grabmal erhalten hat, daß dieses Grabmal in einer Ausnischung der Ostwand gestanden hat, mit einem Bogen überdeckt, und in diesem Bogen der antike Sarkophag, etwa so wie die vorstehende Abbildung 1 des Grabmales seines Sohnes es zeigt, dann wird man das Richtige getroffen haben. Dann hat man keine Urkundenstelle umzudeuten, und dem menschlichen Empfinden ist vollauf Genüge getan.

Als später die alte karolingische Choranlage vor 1414 abgebrochen wurde, setzte man das Grabmal, das seit 1165 oder 1166 keine Beziehung mehr zur Leiche Karls hatte, beiseite an die von Prof. Buchkremer aufgefundene Stelle. Dort war ersichtlich auch die Matthiaskapelle vielleicht mit einer Tür schon fertig. Daher blieb nur der Platz neben der Tür noch übrig. Daher seine seitliche, untergeordnete Lage.

Prof. Buchkremer findet es unmöglich, daß Karls Leiche beerdigt worden sei, weil Einhart berichtet, daß Kaiser Karl früh um 9 Uhr gestorben und noch am selben Tage begraben worden sei. Zu einem Grabe in dem lehmigen Untergrunde hätte man viel längerer Zeit bedurft. Ob aber in der kleinen karolingischen Apsis der Lehm noch bis oben hinauf stehen geblieben war bei dem Ausheben der Fundamente, ist höchst fraglich. Das würde auch voraussetzen, daß die Bodenoberfläche vor der Inangriffnahme des Baues wagerecht und in Höhe des Chorfußbodens gelegen habe. Der Hochaltar wird seine Grundmauer gehabt haben. Zwischen dieser und der der Chorwand ließ sich der Boden leicht bis auf die nötige Tiefe beseitigen; und eine fast fertig unmauerte Gruft war schon vorhanden. Was fehlte, wurde nach der Beerdigung nachgeholt, das Gewölbe darüber doch selbstverständlich. Ich halte es daher auch völlig mit dem Grafen von Louello. Warum sollte man nicht? Sieht man genauer die bestrickenden Beweisführungen an,⁵⁾ die

⁵⁾ Lindner, »Die Fabel von der Bestattung Karls d. Gr.« In: »Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins.« (1892.) S. 131 ff.

auch mich zuerst gefangen genommen haben, dann findet man bald, daß sie sich gegen selbst geschaffene Schwierigkeiten wenden, die weder in dem Berichte des Grafen von Lomello noch in der Sachlage begründet sind.

Lindner bringt fachmännische Gutachten bei, daß sich kein Leichnam auf einem Throne sitzend erhalten könne. Das ist garnicht nötig. Das *Chronicon Novaliciense* läßt den Grafen wie folgt erzählen: *Intravimus ergo ad Karolum. Non enim iacebat ut mos est aliorum defunctorum corpora, sed in quanda cathedra ceu vivus residebat.*“ Also auf einer Art von Thron saß er und nicht auf einem wirklichen Thron. Nun weist Buchkramer selbst auf die Nachricht bei Ruinart hin, wonach in St. Germain-des-Prés zu Paris die merowingischen Fürsten-Leichen so aufgefunden wurden, daß ihre Köpfe weit höher als die Füße lagen:*)

„*Pedes erant Orienti obversi, sicut et in ceteris omnibus tumulis, qui passim effodiuntur capita multo plusquam pedes elevata erant.*“

Da die Leichen auf einem feretrum in die Kirche getragen wurden, so ist ihnen vielleicht durch eine solche Bahre die schräge Stellung gegeben worden. Eine solche Bahre hieß *solum*. Die Grabmäler Heinrichs II. und Richard Löwenherz' nebst den Fürstinnen zu Fontevrauld zeigen die Nachbildungen solcher Gestelle. Wenn die Sarkophage nicht schräg lagen, dann mußte unter dem Leichnam ein solches Gestell schräg untergeschoben sein.

Man nehme nun einen vergoldeten Faltstuhl mit Rücken- und Armlehnen, vielleicht den, in welchem Karl während seiner letzten Lebenstage langausgestreckt geruht hatte, und man wird zugeben, daß jeder Leichnam in dieser Lage verharren kann. Dann saß er „*ceu vivus*“ wie lebend „*in quanda cathedra, auf einer Art Thron, in solio regio, in sede aurea reclinatis humeris, zurückgelehnt im Grabe, als Kaiser Otto III. mit seinen Begleitern zu ihm hinunter stieg. Daß man dem alten Kaiser die Krone aufgesetzt und das Szepter in die Hand gegeben hatte, was soll daran unwahrscheinlich sein? Auch daß er nach Ademar († um 1035)*) mit dem goldenen Schweit umgürtet gewesen ist und das goldene*

Evangelium ihm auf den Knien gelegen hat, was soll daran nicht glaublich, was unmöglich sein? All' dies ist das Nächstliegende, das Selbstverständliche; hochgebildeter Männer wie Einhart und Thegan würdig. All' das würde ihm auch in liegender Stellung in den Sarg mitgegeben worden sein. Wurden doch die Merowinger wie die späteren Karolinger in schweren Prachtgewändern beigesetzt.**) Überdies nahm Karls Leiche, nach hinten übergelehnt, die Beine nach vorn ausgestreckt, nicht viel Raum ein, so daß der Ausdruck des Grafen von Lomello für das Gewölbe über dem Grab mit *tugurium* und *tuguriolum* ebenso passend wie bezeichnend ist. Es war eben keine gewölbte Krypta, in welcher der Kaiser beigesetzt war, sondern eine verhältnismäßig kleine Gruft. Deswegen sind ihre Überreste auch verschwunden, als der karolingische Chor abgebrochen, die spätgotische Marienkapelle neu errichtet und die Höhe des Fußbodens wahrscheinlich verändert worden war.

Weil man sich zur Zeit Ottos III. leicht davon überzeugen konnte, daß die Gebeine Karls nicht in dem antiken Sarkophag bestattet worden waren, deswegen war man nicht ganz sicher, wo eigentlich ihre Ruhestätte wäre. Die Vermutung lag nahe, daß sie darunter begraben waren. Das war allgemeiner Brauch und die Überlieferung wird es auch berichtet haben. Nur verhältnismäßig tief muß das Grab gelegen haben, so daß es noch mit Erde bedeckt war. Aber der Fußboden des Chores wird wohl einige Stufen erhöht gewesen sein, so daß es noch über dem Grundwasser lag.

Daß die Normannen in dem Sarkophag Kostbarkeiten vermutet und gesucht haben, ist sehr wahrscheinlich, dabei werden sie nicht glimpflich mit ihm umgegangen sein und ihn umgestürzt haben. So dürfte auch van Bееck***) nicht ganz Unrecht haben und wörtlich zu nehmen sein.

Kurz, zu der hier zugrunde gelegten Annahme über die Bestattungsweise, über den Ort und die Art des Grabmales stimmen sämtliche Überlieferungen; aber keine zu all' den anderen Voraussetzungen. Man lese diese

*) Clemen, „Die Proträtardarstellungen Karls d. Gr.“ In: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins.* (1890). S. 143 nach: Chifflet, *»Anastasis Childeric.«*

**) A. Bееck, *»Aquisgranum«* (Aachen 1620) S. 75, 76.

*) Bouquet, *»Recueil des historiens des Gaules & Bd. 2. S. 726 D.*

**) *»Monumenta Germaniae hist.«* Script. IV. (Ademari historiae.) (Hannover 1841) S. 118.

an sich vorzüglichen Abhandlungen nun nochmals und man wird mit mir ausrufen: Kaiser Karl war doch auf einer Art goldenem Thron, angetan mit all seiner Pracht, beerdigt worden!

Man wirft ein, warum hat Einhart nichts von dem goldenen Thron erwähnt? Aber er sagt auch nichts von der Krone, dem Schwert, dem Evangelium usw. — Ja, das waren selbstverständliche Beigaben, der Thron aber nicht. — Aber wahrscheinlich doch. Wenn man nur nicht annimmt, daß der Kaiser senkrecht auf einem Thron gesessen hat, sondern „mit zurückgelehnten Schultern“ und wahrscheinlich mit bequem ausgestreckten Beinen, auf einer Art von Thron, einem solium, so daß der goldene Faltstuhl nur ein majestätisches Hilfsmittel war, um die übliche Schrägstellung der Leiche zu erzielen.

Der Tote sah der Auferstehung entgegen.

Noch einige Worte zur Abbildung des Grabmales Ludwigs des Frommen. Heutzutage gibt es davon nur noch einige Reste des antiken oder eigentlich altchristlichen Sarkophages. (Es ist auf ihm der Durchgang der Juden durch das Rote Meer dargestellt.) Ursprünglich war Ludwig in St. Arnulf vor Metz begraben worden. Als diese Kirche 1552 der Befestigung der Stadt gegen Karl V. weichen mußte, wurden die Gebeine und Grabmäler der Karolinger nach der neuen Arnulfskirche übertragen. Dabei erhielt das Grabmal die

barocken Zutaten. Aber auch diese Kirche wurde später abgebrochen. Die auf dem Sargdeckel ruhende Gestalt ist ersichtlich frühgotisch. Aber vielleicht war sie ein Ersatz für ein ursprüngliches Bild in ähnlicher Lage. Vielleicht war auch die imago Karls so beschaffen gewesen und ebenfalls zu frühgotischer Zeit erneuert worden. Dann würde auch die Abbildung Karls bei Monfaucon nicht so ganz irrig an ihre Stelle gekommen sein.

Man könnte vermuten, daß diese Ausgestaltung der Grabmäler eine Nachbildung des Grabes Christi bedeutet.

Der antike Sarkophag ist die Steinbank, auf welcher der Körper Christi niedergelegt war. Darüber der Bogen, welcher die Nische abschloß. An der Rückwand dann eine Inschrift.

Bringt man nun die Ausführungen der Schriftsteller, von Einhart angefangen bis van Beecq, welche über die Bestattung und das Grabmal Karls geschrieben haben, so reihen sie sich ohne jeden Widerspruch klar an einander.

Das soll in einer Fortsetzung geschehen.

Die Erzählung des Grafen von Lomello über den Kaiser Karl auf einer Art von Thron ist kein Jägerlatein, sondern so gut beglaubigt, wie die Mehrzahl aller geschichtlichen Überlieferungen. (Fortsetzung folgt.)

Grunewald bei Berlin.

Max Hasak.

M. Bouchots Ansichten über die Erstlinge der Holzschnidekunst. (Forts.)

II.

Lehre gehe nunmehr zu dem 2. Kapitel der Abhandlung über, in welcher M. Bouchot Gelegenheit findet, uns seine außerordentliche Belesenheit und seine umfassende Kenntnis der französischen Kunstgeschichte zu beweisen. Seine Absicht aber, den urkundlichen Nachweis zu liefern, daß der Bildholzschnitt in Frankreich früher als in Deutschland bekannt gewesen sei, ist völlig mißglückt.

Aus der Mitteilung (S. 50), daß in Calais 1328 „trois tapis d'entailleure“ angefertigt wurden, lassen sich sichere Schlüsse überhaupt nicht ziehen, wie auch Bouchot bemerkt. Vielleicht handelt es sich um Zeugdruck.

In einer Urkunde von 1377 werden erwähnt: „Un tavlet, où est représenté l'Annon-

ciation, un autre montrant la Véronique, et deux livres en papier de légendes de saints et de expositions d'évangiles“. — Die tavlets waren sicher Gemälde, doch bei den Büchern ist Bouchot im Zweifel, ob man an Blockbücher oder an Bilderhandschriften denken solle. Wo stellt denn aber nur ein einziges Wort, daß die Bücher überhaupt mit Bildern geschmückt waren? Von den zahllosen lateinischen Ausgaben der *Legenda aurea*, die in Deutschland, Italien, Frankreich und den Niederlanden im XV. Jahrh. gedruckt wurden, ist auch nicht eine illustriert, nur die in den betreffenden Landessprachen veröffentlichten Übersetzungen sind meist mit Holzschnitten geziert.

Dann erfahren wir von einer „Annonciation entailleé prisee 13 sols dans le mobilier de la

fabricque de Cambrai“, und daß Jean Cruspodère 1391 30 sols „pro factura ymaginum ligneorum“ erhielt. Bouchot gesteht, daß man auch an Holzschnitzereien denken könne.

1398. Item pour une table de laiton pesant XXII livres, baillée audict peintre pour tailler en icelle plusieurs estampes, nécessaires pour la peinture de plusieurs choses à faire pour ladite église (S. 52). Um eine „estampe“ im heutigen Sinne handelt es sich keinesfalls, denn das verbietet der Nachsatz „nécessaire pour la peinture de plusieurs choses“. Jules Adeline sagt in seinem Lexique des termes d'art: „On donne le nom général „d'estampage“ à toutes les empreintes d'un modèle, d'un objet, gravé, sculpté ou modelé en creux“. Wozu die 22 Pfund schwere Messingplatte gedient haben mag, ist also sehr zweifelhaft, aber jedenfalls nicht zur Anfertigung von Metallschnitten in unserm Sinne.

1393. A Jehan Baudet charpentier, pour avoir fait et taillé des moles et tables pour la chapelle de Mondit seigneur (S. 53). Das Wort „mole“ oder „molle“, das heutige „moule“, entspricht unserer deutschen „Form“ und man bezeichnete damit Platten, die zum Zeug-, Spielkarten- und Bildruck dienten. Da sich aber in einer Kapelle weder Spielkarten noch Papierbilder verwenden ließen, so müssen wir auf Formen für den Zeugdruck schließen. — Hieran will ich gleich die Bemerkung knüpfen, daß auch das „Bois Protat“, das hier nur kurz gestreift wird, dem aber M. Bouchot 1902 die bereits erwähnte Abhandlung „Un ancêtre de la gravure sur bois“ gewidmet hat, ebenfalls für den Zeugdruck bestimmt war. Das beweisen schon die kolossalen Dimensionen der Holzplatte, deren Höhe 600 mm ist; ihre Breite läßt sich zwar nicht mehr genau feststellen, muß aber der Höhe annähernd gleich gewesen sein.

Und nun erfolgt in der Aufzählung der urkundlichen Belege gleich ein gewaltiger Sprung: Bouchot verweist uns auf Lyon, wo seit 1444 Kartenmacher und Formschneider aktenmäßig nachweisbar sind. Dabei mutet es uns etwas seltsam an, daß er (S. 37) so viel von Jean de Dale spricht und dessen Tätigkeit in die Zeit von 1450—1480 setzt, während sein Gewährsmann Nat. Rondot, auf dessen Buch „Les graveurs sur bois à Lyon“ er sich beruft, ausdrücklich (S. 49) bemerkt, daß jener von 1485—1515 tätig war. Ebenso

verfehlt ist sein Hinweis (S. 35) auf die „célèbres almanachs bretons qui portent des dates 1458, 1459, 1460 etc.“, denn ich habe bereits im Manuel Bd. IV S. 416 mitgeteilt, daß diese Zahlen in sehr ungeschickter Weise gefälscht sind und die Kalender erst dem XVI. Jahrh. angehören, und ich kann mich auch auf Proctor berufen, der sie ebenfalls nicht in seinen Index der Druckwerke des XV. Jahrh. aufgenommen hat.

Diese Angaben sind im Verhältnis zu dem urkundlichen Material, das ich in meiner Abhandlung „Darf der Holzschnitt als Vorläufer der Buchdruckerkunst betrachtet werden?“ (Zentralblatt für Bibliothekswesen Bd. XII S. 254 ff., Sonderausgabe S. 54 ff.) für Deutschland zusammengestellt habe, ziemlich belanglos. Wir können „Drucker“ (Zeugdrucker) seit 1356, „Formschneider“ seit 1423, „Briefdrucker“ seit 1428, „Kartenmacher“ seit 1433, „Briefmaler“ seit 1434 nachweisen, und seit etwa 1440 steigt die Zahl der mit der Holzschnittkunst in Beziehung stehenden Handwerker ganz außerordentlich, und ihre Tätigkeit läßt sich in fast allen größeren Städten, deren Urkunden sich erhalten haben, verfolgen. Es kommt hinzu, daß bei uns die Bücherillustration 1461 beginnt und zu Anfang der 70er Jahre in Augsburg überaus fruchtbar ist; in Lyon, als der ersten französischen Stadt, tritt sie hingegen nicht vor 1478 (gleichzeitig mit Genf) auf. Auch können wir uns auf eine beträchtliche Zahl von Blockbüchern berufen, während Frankreich in dieser Beziehung fast nichts aufzuweisen hat. Mag daher auch wohl der Zeugdruck in Frankreich nicht nur früher, sondern auch in größerem Umfang als bei uns betrieben worden sein, so wird die allgemein verbreitete Ansicht, daß der Holzschnittbildruck (auf Papier oder Pergament) in Frankreich erst spät eingeführt worden sei und vor dem Ende des XV. Jahrh. auch keine große Rolle gespielt habe, durch nichts widerlegt.

Ferner führt M. Bouchot ästhetische Gründe ins Feld. Er sagt (S. 140) von dem S. Sebastian (meine Nummer 1677): „Ce que les Bavares n'avaient pas, c'était l'artiste capable de dessiner et de graver une figure de ce genre“, und von der S. Dorothea (meine Nr. 1391): „On a loisir de reconnaître combien cet art s'éloigne des oeuvres allemandes postérieures“. So zutreffend die letzte Bemerkung ist, so

wenig beweist sie. Auch die Drucke Gutenbergs und Schoeffer's stehen turmhoch über den typographischen Durchschnittsleistungen des ausgehenden XV. Jahrh., und wir brauchen nur die Illustrationen in den Drucken Anton Sorgs und anderer Augsburger Drucker aus der Zeit zwischen 1471 und 1480 mit denen zu vergleichen, die in derselben Stadt von 1490—1500 verwendet wurden, um uns von dem Rückgang der Holzschneidekunst zu überzeugen. Und wie steht es mit Frankreich? Die dort entstandenen Holzschnitte, die Bouchot auf Taf. 77, 101, 157, 184, 187 und 188 abbildet, sind, ebenso wie die zwei neuerdings aufgefundenen großen Blätter mit den beiden S. Roch und den beiden S. Johannes, den deutschen Durchschnittsprodukten in keiner Weise überlegen. Wären also die schönen Blätter der Frühperiode wirklich in Frankreich entstanden, wie Bouchot es uns glauben machen will, dann hätte die französische Holzschneidekunst denselben Niedergang aufzuweisen, den er bei der deutschen als eine Unmöglichkeit hinzustellen sucht.

Und wo sind denn die 15 frühen Holzchnitte, die Bouchot (S. 124) als Werke des „maitre aux boucles“ zusammenfaßt, gefunden worden? (Diese Liste ist natürlich unvollständig, da Bouchot nur Blätter in Betracht ziehen konnte, von denen ihm Reproduktionen vorlagen. In der Wirklichkeit handelt es sich nicht um Arbeiten eines einzigen Künstlers, sondern es sind mehrere daran beteiligt, was auch Bouchot als möglich zugibt. Zu streichen sind jedoch die Nrn. 6 und 15 in seiner Liste, da sie einer etwas späteren Zeit angehören.) Acht von ihnen befinden sich in München und wurden aus Büchern bayrischer Klosterbibliotheken abgelöst; Nr. 10 ist in Wien und stammt aus Kloster Mondsee; Nr. 6 aus einer deutschen Handschrift, welche die Priorin des Nonnenklosters Intzkowen bei Sigmarining im Jahre 1449 geschrieben hat; die Nr. 3, 14 und 15 befanden sich früher in der Weigelschen Sammlung; Nr. 2 ist von Hennin in Bayern gekauft worden, und nur die Nr. 1 soll derselbe Sammler in Lyon erworben haben.

M. Bouchot sucht diese Tatsache durch den Einwand zu entkräften, daß zwischen den französischen und den bayrischen Klöstern ein reger Verkehr bestanden hätte. Dem steht aber nicht nur die geringe Zahl französischer Handschriften in den ehemaligen deutschen

Klosterbibliotheken entgegen, sondern man wird auch fragen müssen, warum denn die französischen Mönche nicht selbst solche Holzchnitte gesammelt haben. In den deutschen Klöstern war jedenfalls Interesse dafür vorhanden, und wenn wirklich der Bilddruck im Auslande erfunden sein sollte — ich habe selbst in der Mainzer Festschrift darauf hingewiesen, daß das nördliche Italien vielleicht in Frage kommen könne —, so hätten unsere Mönche sicherlich schnell die Neuheit nachgeahmt oder geeignete Handwerker dazu angespornt, da ja die Technik durch den Zeugdruck (möglicherweise auch schon durch den Spielkartendruck) bekannt war. Wäre hingegen ein Franzose der Erfinder gewesen, so hätte er infolge der Teilnahmslosigkeit seiner Landsleute verhungern müssen, wie einige Jahrhunderte später der Engländer J. B. Jackson zum Tapetendruck übergeben mußte, weil die von ihm angefertigten Farbenholzchnitte in seiner Heimat keinen Anklang fanden.

Endlich spielt Bouchot (S. 126—130) noch einen letzten Trumpf aus und behauptet, daß man die auf den Holzchnitten des maître aux boucles dargestellten Heiligen zumeist völlig verkannt habe. Der sogenannte S. Cassian (meine Nr. 1315) sei tatsächlich der Bischof Benignus von Dijon, ein angeblicher S. Wolfgang (meine Nr. 1734) in der Wirklichkeit S. Léger (Leodegar) von Autun, eine vorgebliche S. Dorothea (meine Nr. 1394) zweifellos die hl. Opportuna. Diese drei Heiligen seien nie in Deutschland bildlich dargestellt, sondern nur in Frankreich verehrt worden, so daß sich schon hieraus der französische (burgundische) Ursprung der Holzchnitte des maître aux boucles ergebe. Mit dieser positiven Sicherheit stimmt es aber schlecht überein, daß Bouchot bei Nr. 76 eingesteht „Il est difficile de reconnaître, sous ces figures uniformément vêtues en évêques, les saints spéciaux que chacune d'elles indique; toutefois il semble qu'on aperçoive dans le nombre S. Denis, S. Eugène, S. Ferréol, S. Bénigne, S. Léger, S. Vit, S. Érasme, et S. Symphorien“.

M. Bouchot hat das Spiel verloren: Diese Nr. 76, die ich leider wie so viele andere Blätter in Paris nicht zu sehen bekommen habe, entscheidet die Frage. Auf ihr sind nämlich nicht, wie er vermeint, die Leiden zwölf verschiedener Heiliger dargestellt, sondern die zwölf Torturen, die der hl. Erasmus er-

dulden mußte. Es gibt hier keinen S. Benignus und keinen S. Léger, sondern die Szene mit den Pfrriemen bezieht sich auf eine, diejenige mit dem Ausbohren der Augen auf eine andere Marter des hl. Erasmus. Und so wenig hier die beiden französischen Heiligen dargestellt sind, so wenig sind sie es auf den Blättern des maître aux boucles. Der Heilige mit den Pfrriemen (Bouchot 87) ist also, wie sich jetzt endgültig herausstellt, S. Erasmus, auf welche Möglichkeit ich sowohl bei Nr. 1315 als auch bei Nr. 1412 hingewiesen habe. Der andere hingegen, den Bouchot S. Léger nennt, ohne auch nur den Versuch zu machen, einen Beleg für seine Behauptung beizubringen, ist und bleibt S. Wolfgang, wie schon Weigel richtig erkannt hat. Bezüglich seiner Opportuna kann ich aber Bouchot leicht mit seinen eigenen Waffen schlagen. Nach seiner Ansicht kann es sich nicht um Dorothea handeln, weil das Jesuskind nicht an ihrer Seite zu finden sei. Auf der anerkannten Opportuna (Bouchot 140) halten aber zwei Engel im Hintergrund einen mit Lilien gestickten Teppich; da diese auf der Nr. 1394 fehlen, kann der Holzschnitt eben keine Opportuna darstellen. — Auch sonst zeigt sich M. Bouchot auf dem

ikonographischen Gebiete mehr parteiisch als erfahren. Zu meiner Nr. 2958, auf die ein Miniatur zweimal den Namen S. Udalricus geschrieben hat, dessen Richtigkeit die Symbole Fisch und Buch durchaus bestätigen, bemerkt er (S. 99 Anm. 1) „le saint n'est devenu un St. Ulrich que parce qu'il est à Munich“; hingegen hält er den Pariser Metallschnitt Nr. 170 für den Bon Pasteur und vermißt ihn im Manuel, während es sich um S. Johannes Baptista handelt und ich ihn auch als solchen unter Nr. 2666 beschrieben habe.

Nachdem ich nunmehr alle Behauptungen Bouchots widerlegt habe und die von ihm dem maître aux boucles zugeschriebenen Frühholzschnitte, den S. Bernhard des Jerg Haspel von Biberach und die vielen späteren von ihm ohne jeden stichhaltigen Grund dem Auslaude zugesprochenen Holzschnitte wieder voll und ganz als Erzeugnisse deutscher Kunst in Anspruch nehme, wende ich mich den Metallschnitten zu, bei denen unsere Ansichten glücklicherweise nicht ganz so weit auseinandergehen, was Bouchot allerdings nicht wußte, da ihm mein Aufsatz in der Mainzer Festschrift unbekannt geblieben war. (Schluß folgt.)

Potsdam.

W. L. Schreiber.

Zu Stephan Lochners Lebensgeschichte.

Nach Merlo¹⁾ wird Stephan Lochner im Kölner Stadtarchiv „zuerst in einer Schreinsurkunde vom Jahre 1442 angetroffen, als er am 27. Oktober von Johann von Kurbeke das Haus ‚Roggendorp‘ zur Hälfte erwarb“. Diese Bemerkung läßt sich durch eine Notiz in der Aufstellung über die Unkosten, etwas modifizieren, die der Stadt Köln durch den Aufenthalt König Friedrichs III. in ihren Mauern im Juni 1442 erwachsen.²⁾ Die Stelle, die auch für die Erkenntnis der Beschäftigung des Künstlers nicht uninteressant ist, lautet:

Item meister Steffen, deme maïtre, vur die schilde, die an deme voss mit deme wijne, die man deme konynek schenckde, mit der stat wapen gepapt waeren,

¹⁾ »Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit.« Neu bearbeitet von Firmenich-Richartz und Keussen (Düsseldorf 1895) Spalte 810.

²⁾ Stadtarchiv: Abteilung Köln und das Reich B 415.

item vur die 4 steve, darmit man dot gulden doch boeven dem konynek droech,³⁾

item vur die schilde, die den oessen vur die hoefde gepapt waren ind van deme banner an die trumpete:⁴⁾

40 marc 10 schillinge.⁵⁾

Köln (Stadtarchiv).

Bruno Kuske.

³⁾ Vorher ist gebucht: *Item gegeven Johann van Strailen [Kaufmann!] vur twee gulden stude die man eynen arras [leichtes Wolltuch aus Arras], die man boeven deme konynek droech, 55 o [verlentsche] g[ulden] [ungefähr 400 Reichsmark]:*

⁴⁾ Vorher: *Item so deme banner an die trumpette 1] ele dammasken [Damas] 15 marc [ungefähr 28 Reichsmark]:*

item noch twee queste 1] marc [ungef. 2.80 Rm.]

item vur dvij kneefe 3 marc [5.60 Rm.]

item 2 elen langer frensen, 5 elen kurzer frense, wogen 5 loit [14] gramm] sijden: 4 marc 3 schillinge [ungef. 9.30 Rm.]. Die vorhergenannten, wappentragenden Ochsen waren ebenfalls dem Könige geschenkt worden.

⁵⁾ Ungefähr 82 Reichsmark.

Bücherschau.

Breviarium Romanum, 4 Bände in 18°. Editio quinta post alteram typicam S. Rit Congr. 1908. Reich illustrierte, sehr handliche Ausgabe auf echt indischem Papier. Rot- und Schwarzdruck Mk. 18, einschließlich des Einbands (in 4 Bänden) Mk. 30—16. Pustet in Regensburg.

Diese neue, mit zahlreichen Proprien für in- und ausländische Diözesen und Ordensprovinzen versehene Auflage zeichnet sich durch sehr scharfe Typen aus, die trotz des mäßigen Buchumfanges und des selbst auf der Reise durchaus handsamen Formates, für jedes irgendwie normale Auge genügen. Daß diese knappe Fassung kein Hindernis gewesen ist für die übersichtliche Anordnung und für die elegante Ausstattung darf als ein weiterer Vorzug bezeichnet werden. Letztere besteht in kleineren Initialen, wie sie jede Lektionreihe eröffnet, in größeren, wie sie jedes hohe Fest und alle sonstigen bedeutenden Abschnitte einleiten, zumeist mit Vignetten, oder sogar Vollbildern, die das betreffende Festgeheimnis, bzw. den bezüglichen Zyklus illustrieren. Diese zumeist von Klein und Schmalz sehr anmutig gezeichneten Bilder, zu denen für jeden Band ein besonderes Titelbild hinzukommt, verraten eine große Kenntnis der Typologie, so daß jedes derselben eine Fülle von Gedanken vermittelt, die dank der klaren Linienführung, trotz des vielfach sehr kleinen Maßstabes, vollkommen zum Ausdruck gelangen. — So bietet sich dem Priester täglich in anziehender Form ein Bilderkreuz, wie er ihm sonst in so geschlossener didaktischer Form nicht leicht entgegentritt. — Der biegsame Rücken und die abgerundeten Schnittcken erleichtern den Gebrauch des in jeder Hinsicht zu empfehlenden Breviers. Schütgen.

Den Kyrkliga Konsterna under Sveriges Medeltid af Hans Hildebrand. — Norstedt & Söner in Stockholm 1907. (Preis Kr. 8,50, geb. Kr. 10.)

Diesen Überblick über die kirchliche Kunst des Mittelalters in Schweden hat der beste Kenner derselben, der hochverdiente Riksanthiquarier (vergl. Bd. XVII. Sp. 95/96) in zweiter Auflage herausgegeben. Die 300, auf vortrefflichen Zeichnungen beruhenden Illustrationen reden in ihrer ungemein geschickten Auswahl und systematischen Anordnung, wie durch die Eigenart der Objekte und ihrer Ornamentierung eine so bestimmte Sprache, daß sie auch ohne den Kommentar leicht verständlich sind und hohes Interesse erregen. — Neben den verwandten Exemplaren in anderen Ländern, namentlich in Deutschland, fehlt es nicht an den schwedischen Spezialitäten, die den deutschen Bilderkreis für die Wissenschaft wie für die Praxis erheblich ergänzen. — Mit der Architektur, Skulptur und Malerei der romanischen, Übergangs- und gotischen Periode beschäftigt sich der I. Teil, mit den kirchlichen Altertümern der II. Teil, und in diesem werden, alphabetisch geordnet, behandelt: Altäre mit Zubehör, Leuchter, Brunnen, Ciborien, Taufsteine, Fahnen, Grabsteine, Trüben, Kreuze und Kreuzfixe, Paramente, Monstranzen, Hostienisen, Opferstöcke, Orgeln, Predigtstühle, Baldachine, Reliquiare, Glocken, Gestühle, Schränke, Sakramentshäuschen, Weingefäße usw.; eine Fülle merkwürdig geformter

und verzierter Gegenstände, zu denen es in Deutschland an Analogien fehlt. — Im Anhang kommt die ebenfalls an Eigentümlichkeiten reiche Ikonographie und Epigraphik zur Geltung; und was an Ratschlägen für die Betrachtung und Behandlung der alten Kirchen und kirchlichen Gegenstände beigefügt ist, verdient die eingehendste Prüfung und Beachtung, wie das ganze überaus inhaltreiche Buch, als die reife Frucht hingebungsvoller Studien und langjähriger Erfahrungen. Schütgen.

Die Verehrung des hl. Joseph in ihrer geschichtlichen Entwicklung bis zum Konzil von Trient dargestellt von Joseph Seitz, Priester der Diözese Eichstätt. Mit 80 Abbildungen auf 12 Tafeln. — Herder in Freiburg 1908. (Preis geb. Mk. 8.00.)

Die Vorgeschichte von der Verehrung des hl. Joseph, die erst seit dem Trienter Konzil, in hervorragendem Maße in der neuesten Zeit zur Geltung gekommen ist, wird hier in gründlicher, manche neuen Gesichtspunkte bietender Weise geprüft, und überall kommt dabei auch die Kunst zur Geltung. Die Darstellung des hl. Joseph in der altchristlichen, in der früh- und spätmittelalterlichen Kunst wird an der Hand der Denkmäler erörtert. Dem hl. Joseph ist in der Kunst des XV. und XVI. Jahrh. ein eigenes langes Kapitel gewidmet, welches die Kunst Italiens und der deutschen Länder apart behandelt, nicht nur die Szenen, in denen er begegnet, sondern auch seinen Typus, der im eigentlichen Mittelalter wenig zur Entfaltung gelangt war durch den fast völligen Verzicht auf die Darstellung der Einzelfiguren. Diese kommt im XV. Jahrh. nur selten vor, z. B. eine kleine Holzstatuette nieder-rheinischen Ursprungs aus der Sammlung Moest im Aachener Museum. Wenn bei ihr, ebenso bei einer etwas späteren meiner Sammlung, der Heilige den Jesusknaben an der Hand führt, wie später so häufig in den Gruppen der hl. Familie, so sollte durch diese sinnvolle Darstellung wohl die nährväterliche Eigenschaft besonders betont werden. — Die neue Ikonographie, die den hl. Joseph in ihr Herz geschlossen hat, sucht ihn durch die handwerkliche Beigabe als Arbeiterpatron, durch das Schiff der Kirche als Patron der Kirche zu legitimieren. — Den weiteren Ausgestaltungen können fruchtbare Ideen der vorliegenden Schrift entnommen werden, die nicht nur das dogmatisch-geschichtliche, sondern auch das kultur- und kunstgeschichtliche Material in Wort und Bild reichlich und lehrreich zusammengetragen hat. Schütgen.

Miscellanea aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstgeschichte, sehr gebührt wurden, versteht sich von selbst. — Von den beiden Bänden, die 24 derselben aufnehmen sollen, ist der I. erschienen, der ihrer 11 umfaßt, in chronologischer Folge, von der Mitte des XV. bis zu der des XVI. Jahrh. Werke der Architektur, Plastik, Malerei, selbst der Goldschmiedekunst werden hier behandelt, kostbare

Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte eines Landes, zu deren Aufklärung der Verfasser durch seine großen Monographien und durch seine zahlreichen kleineren Studien mehr als irgend ein anderer Forscher gewirkt hat. — Bei dem großen Einfluß, den auswärtige Künstler gerade in Spanien ausgeübt haben, Italiener, Vlamen, Deutsche, nicht nur geberd, sondern auch empfangend, lag es vielleicht gerade einem deutschen Forscher durch die Universalität seines Wissens und durch die Gründlichkeit seines Wesens, am nächsten, für Ein- und Rückschlag, für die Verschmelzung des fremden Elementes und der heimischen Art, ihrer enormen Begeisterung und ihrer passionierten, bald düsteren, bald erklärten Stimmung das richtige Verständnis zu gewinnen. — Aus diesem Gesichtswinkel schienen sich in den Vordergrund die Ansätze über die Kölnischen Meister von der Kathedrale zu Burgos, die lombardischen Bildhauer in Sevilla, der Florentiner Torrigiano, die (aus Deutschland stammende) Goldschmiedefamilie der Arphe, die altländische Malerei in Spanien. Neben ihnen aber kommen die im eigentlichen Sinne spanischen Kunstschöpfungen zur Geltung, wie sie namentlich den großen Kardinal Pedro de Mendoza als Mittelpunkt haben, und auf die Kathedrale von Granada, wie auf den Alhambra-Palast Karls V. und seinen Baumeister Pedro Machuca sich beziehen.

In alle diese ungemein inhaltreichen, dazu anschaulich illustrierten Abhandlungen ist so viel Belehrendes in durchsichtiger Gruppierung und geistvoller Fassung verwoben, daß die Lektüre, trotz der Fülle von Angaben, einen großen Genuß bereitet, mit der Sehnsucht nach dem Schlußbände, für welche die beiden folgenden Jahrhunderte die Denkmäler liefern. Schauſtgen.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. III. Die Renaissance in Italien. Achte Auflage, bearbeitet von Adolf Philipp. Mit 332 Abbildungen im Text und 20 Farbendrucktafeln. E. A. Seemann in Leipzig 1908. (Pr. geb. Mk. 8.)

Dieser Band, der von Anfang an als der wertvollste in der Springerschen Serie betrachtet wurde, vervollkommt sich trotzdem mit jeder neuen Auflage. — Dieser Fortschritt betrifft diesmal nicht nur die Ausstattung, die durch die Einführung des Kunstdruckpapiers, durch die Verschärfung mancher Textillustrationen, durch die Vermehrung und Verbesserung der Farbentafeln erheblich gewonnen hat, sondern auch den Text der an manchen Stellen durch die Berücksichtigung der neuesten Forschungen umfänglicher, aber auch präziser, prägnanter geworden ist, dazu an Übersichtlichkeit nicht unerheblich gewonnen hat, ohne an Umfang verstärkt zu sein. — Der neue Band ist Augenweide und Geistesnahrung höchster Art. Schauſtgen.

Die Meister der Malerei und ihre Werke, fünf Jahrhunderte Malkunst in Deutschland, Italien, Spanien, Frankreich, England und den Niederlanden, 1400—1800, von Max Rooses. Mit etwa 450 Abbildungen und 13 Farbendrucktafeln, 12 Lieferungen zu je 1 Mk. — Weicher in Leipzig 1908. Um ein für das Volk bestimmtes, daher reich illustriertes, einfach behandelndes, ganz wohlfeiles Werk handelt es sich. Daß dieses Ziel erreicht wird, beweisen die beiden ersten Lieferungen, die nach

einer mit einigen abgebildeten Hauptwerken 10 Seiten umfassenden Einleitung (als Überblick über die ganze Geschichte der Malerei von 1400—1800), „die frühesten Niederländischen Meister“ und „die Flämischen Meister des XVII. Jahrh.“ durch 70 Tafeln und Textabbildungen mit 3 Farbentafeln vorführt, an welche die Unterweisung vornehmlich anknüpft. — Die Auswahl ist geschickt, die Ausführung zum Teil ganz gut, wo etwas klein gewählt, stellenweise unklar, die Erklärung auf den 64 Seiten naturgemäß etwas knapp, deswegen nicht ganz frei von Mißverständlichkeiten, aber doch instruktiv und für die meisten Leser ausreichend. — Der weiteren Entfaltung des Werkes darf daher mit Vertrauen entgegengeesehen werden. G.

Kunstgeschichtliche Monographien von Karl W. Hiersemann in Leipzig IX, X, XI.

Diese ungewöhnlich reich, stellenweise nicht kräftig genug illustrierten (mehrfach aus Dissertationen herausgewachsenen) Monographien schreiten rüstig vorwärts, so daß in zwei Monaten drei umfassende Bände erschienen sind, die hervorragenden, aber der Forschung noch sehr bedürftigen Malern gewidmet, hier wohl am besten zusammen besprochen werden.

IX. Pieter Aertsen. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrh., von Johannes Sievers. Mit 35 Abbildungen auf 32 Lichtdrucktafeln. (Preis geb. Mk. 18.) — Der 1508 in Amsterdam geborene, 1575 gestorbene, 1535 in die Lukasgilde zu Antwerpen aufgenommene Künstler wird hier zum ersten Male systematisch behandelt, indem seine weithin zerstreuten Gemälde sorgsam analysiert, seine Zeichnungen und die Stiche nach seinen Werken geprüft werden, mit dem Ergebnis, daß er wenig Abhängigkeit von großen Lehrern zeigt, sich auf die Pflege des besseren Bauernelements beschränkt, es zu den mannigfaltigsten Szenen verwendend, mit der Vorliebe für das Stilleben, im engsten Anschluß an die Natur, in die später italienische Einflüsse (Bassano) hineinspielen. Als konsequenter Holländer, ist Aertsen für die etwas dunkle Zwischenperiode des XVI. Jahrh. ein wichtiger typischer Faktor.

X. Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto) von August L. Mayer. Mit 59 Abbildungen in Lichtdruck auf 43 Tafeln. (Preis geb. Mk. 24.) — Obwohl Ribera (vielleicht wegen seines langen italienischen Aufenthaltes) zu den bekannteren spanischen Malern zählt, so fehlte es doch an einer Zusammenstellung seines Oeuvre. Diese wird hier auf Grund umfassender Autopsie in großer Vollständigkeit geboten, und die darauf gründende Charakterisierung bietet mancherlei Neues, wie hinsichtlich der den Meister beherrschenden Einflüsse, namentlich seitens seines Lehrers Francisco de Ribalta, dem ein eigener Abschnitt gewidmet ist, so seiner eigenartigen Entwicklung. Diese trat um 1635 in die Periode der Freiheit, ein Jahrzehnt später in die der Reife, die ihm große Berühmtheit verschaffte und eine fast beispiellose Masse von Aufträgen. So ist er einer der mannigfaltigsten und fruchtbarsten Maler geworden, in Auffassung und Stimmung ganz Spanier geblieben, trotz Parma und Venedig. Dieses und vieles Andere festgestellt zu haben, ist das Verdienst der fleißigen Studie.

XI. Mit Hans Holbein dem Älteren beschäftigt sich Curt Glaser an der Hand von 60 Abbildungen auf 48 Lichtdrucktafeln (Preis geb. Mk. 20), indem er nach einer kurzen (den Lebenslauf behandelnden) Einleitung, zuerst die zumeist in Süddeutschland erhaltenen Werke in chronologischer Folge stilistisch beschreibt und auf Grund dieser Beschreibung nach den Einflüssen forscht, die Fortschritte prüft, die Charakterisierung vornimmt. Als ein schwäbischer Meister gibt Holbein sich zu erkennen, unter dem Einflusse von Augsburg, aber in starker Eigenart, die sich in Frankfurt weiter entwickelte und in den Porträtstudien (von 1508—12) ihren Höhepunkt erreichte. Den flandrischen wie den italienischen Eindrücken gegenüber erwies der Meister sich sehr empfänglich, dessen Schaffen in Augsburg einen erneuten Anlauf nahm, um in Isenheim, in der Nähe seines Sohnes, endlich zu erlahmen. — Dem großen Übergangsmeister wird der Verfasser in alleweg gerecht, so schwer es gerade dieser Eigenschaft wegen ist, ihn ganz zu erschöpfen. D.

Handzeichnungen alter Meister im Besitze des Museum Wallraf-Richartz zu Köln a. Rh. 25 Lichtdrucktafeln mit Text. Herausgegeben von Dr. Arthur Lindner. Abels in Köln 1908. (Mk. 20.)

Die schlummernden Bildermappen Wallrafs im Kölner Museum hat ihr bisheriger Hüter und Ordner zum Leben erweckt, und aus ihnen auf 25 Tafeln 38 Zeichnungen in vortrefflichen Abdrücken wiedergegeben, die er durch kurzen Text ihren Meistern zugewiesen hat. — Es handelt sich um die (bereits bekannte) alte Kopie des Gemäldes Rogiers von der Weyden (Kosmas und Damianus) im Frankfurter Museum; um die (venetianische) Studie Dürers zu einer Verlobung der hl. Katharina; um die beiden wichtigen Bilder der Heiligen Selsatian und Christophorus von Schüpflein; um mehrere biblische Szenen und Planetenabstimmungen als Formenschnittvorlagen von Erhard Schön; um schweizerische Glasverzierungen von Stümmer, Lang und Lindmayer; um (vielleicht mit Recht) für Leonardo da Vinci beanspruchte Studien zu einer Anbetung der Könige in Florenz; um 2 Rötzeichnungen von Andrea del Sarto; um (mehrfach angezweifelte) Skizzen Raphaels nach den Farnesinazwickeln; um den Auferstandenen eines umlohnischen Meisters, um 2 Guaidis, um ein Brustbild von Vaillant, um eine Landschaft von der Moucheron, namentlich um eine kleine Auswahl aus den Hunderten von Zeichnungen Anton de Peters, der, zu Köln 1723 geboren und 1795 gestorben, hier, wie in Paris, Dänemark, Holland eine vielseitige Tätigkeit als Maler und Zeichner entfaltete. — Auf ihn die Aufmerksamkeit wieder hingelenkt zu haben, ist ein besonderer Vorzug der verdienstvollen, als Festgeschenk besonders geeigneten, vornehm aus gestatteten Mappe Schützens.

Zum 60. Geburtstag Fritz von Uhde's (am 22. Mai) erschienen:

1. Fritz von Uhde Eine Kunstgabe für das deutsche Volk. Mit einem Geleitwort von Alexander Troll. Herausgegeben von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege. — Scholz in Mainz. (Preis elegant gebefert Mk. 1.)

Neunzehn gute Autotypen nach den Hauptwerken des Meisters, die ihn wie nach seiner religiösen, so nach seiner sozialen Seite charakterisieren und in der Eigenart seiner Freilichtmalerei erkennen lassen, so daß sich die Anschaffung dieser ungemein wohlfeilen Festschrift wohl empfiehlt.

2. Fritz von Uhde. Farbige Reproduktionen nach Werken des Meisters. — E. A. Seemann in Leipzig. (Preis in Mappe Mk. 2.)

Sechs, die Farbestimmung der Originale vorzüglich wiedergebende Dreifarbendrucke: Die Trommler, Heimweg, Die Anbetung der Könige, Heilige Nacht, Die Kinderstube, Am Gartenzaun; also ein kleine, aber ausserordentlich Zusammenstellung seiner hervorragendsten Gemälde aus den letzten zwei Jahrzehnten.

Klassiker der Kunst XII. Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart und Leipzig.

3. Uhde. Des Meisters Gemälde in 285 Abbildungen. Herausgegeben von Hans Rosenhagen. (Preis geb. Mk. 10.)

Zum ersten Male widmet dieses bewährte Sammelwerk einen Band einem noch lebenden, (auf der Höhe der Schaffenskraft stehenden) Künstler, sogar mit dem Vorzuge farbiger Nachbildungen einiger seiner Werke, — Die durch ihre Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit, überraschende Fülle von Abbildungen, von denen zirka 90 der hl. Geschichte, 10 der Mythologie, 80 dem Leben entnommen sind, manche in Einzelfiguren bestehen, darunter 16 Porträts, lassen den Meister in der Vielseitigkeit seines Schaffens und in der Konsequenz seines Strebens erkennen, das keine Sprünge, sondern nur Entwicklung zeigt, im dem Rahmen der Freilichtmalerei, deren eigenartiges Kolozit in den drei Farbentafeln: der Leierkastenmann von Zandvoort, Bildnis seines Lehrers Max Liebermann, die Verstoffung der Hagar, deutlich in die Erscheinung tritt. — Mit dem eigenartigen Lebensgange des Künstlers macht die umfangreiche Einleitung bekannt, die von den ersten Versuchen des Jahres 1869 ausgehend, den allmählichen Aufstieg, unter dem Einfluß Munkaczys und Liebermanns, bis 1880 an den chronologisch geordneten Abbildungen feststellt und mit 1881 die voll erreichte Selbständigkeit, — Das reiche Material gestattet die eingehendste Prüfung des großen Meisters. s.

Von deutscher Sitte und Art. Volkskisten und Volksbräuche in Bayern und den angrenzenden Gebieten. (Im Kreislauf des Jahres dargestellt.) Mit einem Anhang über Friedhöfe und Freskomalerei. Von F. J. Bronner, Buchschmuck von Fritz Quidenus und 11 Autotypen. — Kellerser in München 1908. (Preis geb. Mk. 5.)

Mit offenem Blick und feinem Verständnis für das Volksleben sind auf langen Wanderungen durch das Bayerland diese Beobachtungen gesammelt, die mit Recht an den kirchlichen Festkreis geknüpft sind, mit Weihnachten anfangend und mit dem Advent schließend. — An Berührungspunkten mit der Kunst, namentlich mit der Plastik (Palmsel usw.) und mit der Malerei (Häuserschmück, Inschriften usw.) fehlt es da nicht, somit nicht an dankbaren Beiträgen zur Volkskunst, deren Wiedereinführung ins Volksleben nicht stark genug betrieben werden kann. D.

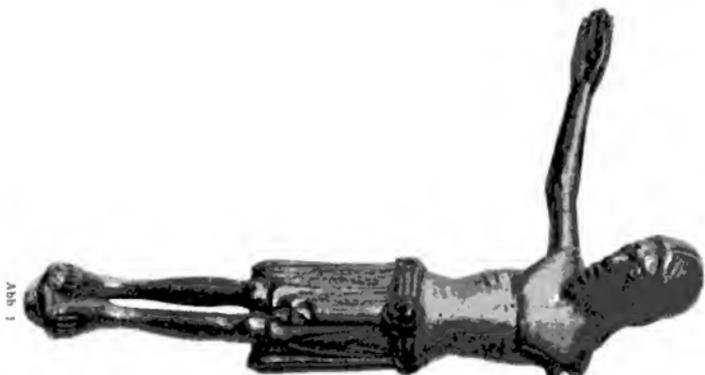


Abb. 1

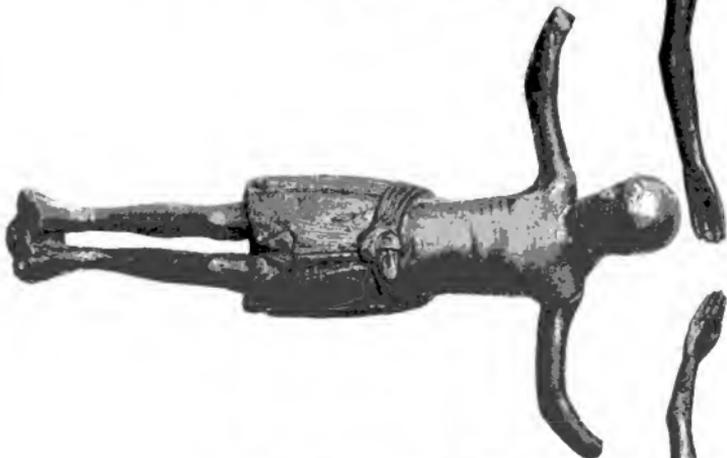


Abb. 2

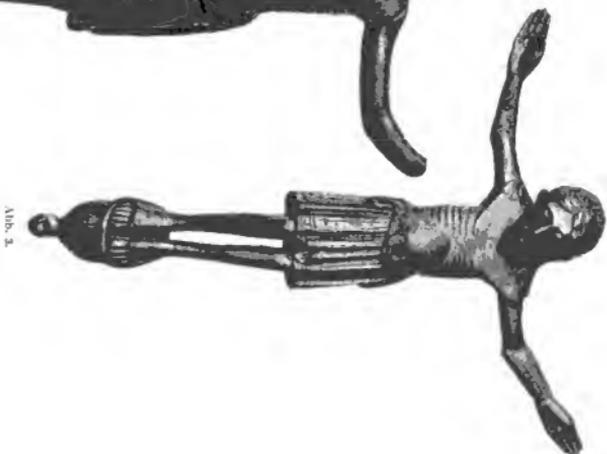


Abb. 3

Drei romanische Bronzekreuzfige aus der Rogkernus-Werkstatt.
(Sammlung Schöttgen.)

Abhandlungen.

Drei romanische Bronzekruzifixe der Rogkerus-Werkstatt.

(Mit Abbildung, Tafel V.)



us den 40 romanischen, nur zum Teil mit den ursprünglichen Kreuzen versehenen Bronzekruzifixen meiner Sammlung wählte ich für die Veröffentlichung zunächst die hier abgebildeten drei Exemplare, weil sie, derselben Schule entstammend, in der Entwicklung den Fortschritt zeigen, wie er im XII. Jahrh. sich vollzog. Sie sind sämtlich aus Westfalen gekommen, wo Nr. 1 vor 38 Jahren (Münster) von mir erworben wurde, wo Nr. 2 vor kurzem auftauchte, um bald in den Frankfurter Kunsthandel zu gelangen, wo Nr. 3 vor zirka 3 Jahrzehnten sich fand, um von einem Goldschmiede nach Köln gebracht zu werden. — Alle drei zeigen den Typus des XII. Jahrh., der vornehmlich in den auf einem Suppedaneum nebeneinanderstehenden, nicht angenagelten Füßen besteht, in den parallel gestreckten Beinen, in dem von den Lenden bis ungefähr zu den Knien fallenden faltenreichen Lendenschurz, in den markierten Rippen, in den nur ganz wenig gebeugten (immer noch die Herrschaft vom Kreuz versinnbildenden) Armen, in den flach ausgebreiteten Händen, in dem mäßig geneigten kurzbärtigen Haupte mit gescheitelten, lang gestriegelten Haaren, mit den glotzig geöffneten schmerzerfüllten, oder im Tode bereits gebrochenen Augen. — Die Rückseiten sind abgefacht und hohl gegossen, um das Gewicht zu mindern, aber auch um die sehr beliebte Bergung von Reliquien zu ermöglichen. — Dieser den in Deutschland, wie in den benachbarten Ländern des Nordens und Westens während der romanischen Periode entstandenen Kruzifixen mehr oder weniger eigene Typus, hat seine Variationen erhalten durch die Beifügung der Königskrone, der das Herrscherideal des Gekreuzigten der karolingischen Periode wieder aufleben machen sollte, sowie durch die stärkere Beugung der Kniee und

dadurch bewirkte lebhaftere Bewegung, durch die gebogenen Arme, durch die nach unten gewendeten Hände, durch allerlei Vervollkommnungen hinsichtlich der in den Dienst eines gewissen Realismus gestellten Modellierung.

Zur westfälischen (sächsischen) Eigenart, die in den beiden kostbaren Paderborner Tragaltärchen am zutreffendsten ausgeprägt ist, gehört die etwas gedrungene, entsprechend derbere Gestaltung und die dadurch beachtete monumentale Wirkung. Als den Mittelpunkt dieser Auffassung und Ausführung darf wohl das Kloster zu Helmershausen betrachtet werden mit seinem Hauptgoldschmied Rogkerus, der bekanntlich von den meisten Kunstforschern für identisch gehalten wird mit dem Verfasser Theophilus der um 1100 entstandenen „*Schedula diversarum artium*.“ — Von Essen, wo sich namentlich aus dem X. und XI. Jahrh. zahlreiche, hochbedeutsame Erzeugnisse der Goldschmiede- und Emailierkunst erhalten haben, zumeist wohl heimische Produkte, die anfangs unter dem unmittelbaren Einflusse byzantinischer Künstler, später als selbständige Arbeiten entstanden waren, scheint in dieser späteren Zeit der Einfluß in die Helmershausener Klosterschule gelangt zu sein. Wenn hierher auch von der alten Hildesheimer Werkstätte Anregung erfolgt ist, dann ist sie von jener später erwidert und namentlich auch auf Fritzlar ausgedehnt worden, sowie aufs Münsterland mit seiner lebhaften Pflege des spätromanischen Kunstgewerbes.

Für die spezielle Würdigung der drei hier vorgeführten Christuskörper sei noch folgendes bemerkt:

Nr. 1 (Höhe 20 cm) von rötlicher Bronze mit der ursprünglichen wohl erhaltenen tiefgelben Vergoldung, scheint zurückzugehen auf den ebenfalls bronzegegossenen Korpus an dem mit Filigran, Steinen und Zellschmelz reich geschmückten vierten Goldkreuz der Essener Schatzkammer, die als Stiftung der „*Mathild' Abbatissa*“ durch die Inschrift der großen Emailtafel gewährleistet ist. Diese Abtissin Mathilde ist aber nicht identisch mit der Enkelin von Kaiser Otto I., die mit ihrem Bruder Otto Dux, kurz vor 982 das älteste Goldkreuz desselben Schatzes schenkte und so für die Stiftung von zwei weiteren Goldkreuzen

der Abtissin Theophanu (1039—1056) den Weg zeigte, der Vorgängerin der zweiten Mathilde, kurz vor 1100. Das vierte von dieser geschenkte Kreuz knüpft an das erste (also wohl um ein Jahrhundert ältere) an, ohne es aber an künstlerischer und technischer Vollkommenheit zu erreichen. Wie weit steht hinter dem malerisch in Gold getriebenen Kruzifixus des ersten mit seinem weich modellierten, fein empfundenen Körper, mit seinem edel geformten Haupt und plastisch durchgeführten Lententuch der hart und handwerksmäßig gestaltete, wenig Empfindung verratende Korpus zurück, trotzdem jener diesem als Vorbild gedient hat! Die Essener Werkstatt, wenn überhaupt das erste Kreuz aus ihr hervorgegangen ist, hatte inzwischen, je mehr sie sich zeitlich von dem byzantinischen Einfluß entfernte, Rückschritte in der künstlerischen Tüchtigkeit gemacht, wie durchschnittlich das XI. Jahrh. dem X. gegenüber als eine Periode des Rückganges betrachtet werden muß, freilich auch des Überganges zu der selbständigen Entfaltung germanischen Geistes in den Gebilden der Kunst. — Übrigens sind die Anklänge des bronzegegossenen Christus an den goldgetriebenen, insoweit es sich namentlich um Proportionen, Haltung und Bewegung, also um die mehr äußeren Merkmale handelt, ganz unverkennbar, wenn jener auch ursprünglich für dieses Goldkreuz nicht bestimmt gewesen sein sollte, auf dem die in Goldblech deutlich zurückgebliebenen Spuren eine andere Haltung der Arme dokumentieren. Die derbere Nachbildung scheint nach Helmershausen gekommen zu sein und hier weitere Pflege und Verbesserung gefunden zu haben. — Der längliche, im Profil stark betonte Kopf zeigt sich auch bei Nr. 1, und das Perizonium, welches vorn geknotet, an den Seiten umgeschlagen, in den flachen Partien weniger modelliert als eingeschritten behandelt ist, nach Art der älteren romanischen Skulptur bis gegen 1150, hat mit jenem die größte Verwandtschaft, nicht minder das Knöllige der Kniee, die Einschnürung der Lenden und die Betonung der Rippen. Abweichend ist nur das Haargestrahle, welches hier in den Rücken herabfließt, während es dort, gemäß einer älteren, noch bei dem Hildesheimer und Berliner Kreuz beibehaltenen Tradition, auf die Brustwarzen

herabfällt. — Aus allen diesen Gesichtspunkten dürfte sich die Berechtigung ergeben, Nr. 1 in den Anfang des XII. Jahrh. und in die Werkstatt von Helmershausen zu verlegen.

Nr. 2 (ebenfalls 20 cm hoch) aus hellerer Bronze gegossen, in ursprünglicher hellgelber Vergoldung, zeigt, dem Wesen nach, denselben Typus in der Gestaltung, namentlich in Kopfhaltung und Gesichtsausdruck. Der Bart ist mehr perlückenartig geriffelt, wie das ganz dünne Haupthaar; die Arme sind etwas stärker gebeugt, viel plastischer die Falten des breiten, die Lendenbewegung geschickt markierenden feierlichen Lentenschurzes, der in seiner kräftigen, weichen Modellierung den um die Mitte des XII. Jahrh. einsetzenden Fortschritt in der Gewandbehandlung deutlich erkennen läßt. In dieser Hinsicht zeigt er Verwandtschaft mit dem Korpus an dem Kreuz aus Fritzlar, welches vor kurzem aus der Sammlung Boy in das Frankfurter Kunstgewerbemuseum gelangt ist. Der Vorzug einer großen Empfindung und monumentalen Würde läßt sich bei diesem Korpus nicht verkennen, der um die Mitte des XII. Jahrh. aus dem Helmershausener Betrieb hervorgegangen sein dürfte.

Nr. 3 (nur 17 cm hoch) zeigt mit Nr. 1 und 2 manche in der ganzen Anlage, wie in den Einzelheiten begründete Analogien, die auf Helmershausener Ursprung hinweisen, aber erst gegen den Schluß des XII. Jahrh. Hierauf deutet namentlich das im Tode geschlossene Auge, der stärker hervorgehobene Bart, das leise gewellte Haupthaar, die outrierte Brust und das tief gefurchte Lententuch mit den eingeritzten bortenartigen Verzierungen. Die Bronze hat einen rötlichen Schimmer und hochgelbe Vergoldung, und wie aus der Leichtigkeit des Gusses, so aus dessen Schärfe ergibt sich eine vorgeschrittene Beherrschung der Technik.

Sämtliche drei Kruzifixe entbehren leider der Kreuze, auf die sie ursprünglich zum Altar- bzw. Prozessionsgebrauch befestigt waren. — Die aus Kupferplatten geschnittenen, durch Umrandungsleisten verstärkten Kreuze mit den quadratischen oder rechteckigen Balkenendigungen zur Anbringung von Reliefs oder Gravuren, wie sie sich mehrfach, auch in Hildesheim und Fritzlar erhalten haben, liefern den bezüglichen Kombinationen die hinreichenden Unterlagen. Schütgen.

M. Bouchots Ansichten über die Erstlinge der Holzschnidekunst.

III.

Meine Ausführungen gipfelten darin, daß im Gegensatz zum Holzschnitt, dessen Anfänge in der Nähe der Alpen zu suchen seien, Kupferstich und Metallschnitt wahrscheinlich aus dem Lande stammten, in dem einst die Bataver hausten, und ich wies speziell auf Valenciennes. Bouchot hat gleich nach dem Erscheinen seines größeren Werkes seine Ansichten über den Metallschnitt in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ (N. F. Bd. XV S. 58) zusammengefaßt. Leider lautet der Titel infolge eines Übersetzungsfehlers „Über einige Inkunabeln des Kupferstichs aus dem Gebiete von Douai“; das Wort „Kupferstich“ muß in der Überschrift und im Text stets gestrichen und durch „Metallschnitt“ oder „Schrotblatt“ ersetzt werden. Bouchot hat auf einem Metallschnitt (Nr. 177) das mir unbekannte Wappen von Douai entdeckt und nimmt daher diese Stadt zum Ausgangspunkt seiner Erörterungen. Da sie nicht weiter als 32 Kilometer von Valenciennes entfernt ist, so sind wir in dieser Beziehung also in bestem Einvernehmen.

Wie aber Bouchot bei den Holzschnitten überall den deutschen Ursprung leugnet, so läßt er auch von den Metallschnitten des gerade an dieser Kunstgattung ziemlich reichen Pariser Kabinetts nur ganz wenige — und zwar mit äußerstem Widerstreben — als deutsch gelten. Da wir seine Art kennen, genügen einige Beispiele.

Bei Nr. 102 finden wir folgende überraschende Bemerkung: „Le Saint Georges est un saint essentiellement comtois alors, il ne deviendra allemand qu'à la création de l'ordre de Saint-Georges par Maximilien à la fin du XV^e siècle.“ Also S. Georg, dem schon ein zu unseren ältesten Sprachdenkmälern zählender Leich gewidmet ist und der bei unseren Vorfahren in so hohem Ansehen stand, soll noch um 1440 hauptsächlich ein hochburgundischer Heiliger gewesen und in Deutschland erst 1494 zu Ehren gekommen sein!

Ich hatte eine hl. Ursula (Nr. 2733) als Kölner Arbeit bezeichnet; Bouchot (Nr. 141) nennt als Ursprungsland „Flandre Française“ und fügt hinzu „le sujet des onze mille vierges occupa tous les artistes français et bourguignons“. — Seine Nr. 142 stellt S. Gereon und Ursula dar; man sollte meinen, daß er hier,

wo es sich um zwei Kölner Heilige handelt, diese Stadt als Ursprungsort gelten lassen werde, aber er bleibt bei seinem „Flandre Française“. Und doch kann nicht der geringste Zweifel bestehen, daß in Köln Metallschnitte angefertigt worden sind, denn wir finden solche nicht nur in verschiedenen dort gedruckten Ausgaben des *Horologium devotionis*, sondern ein großes Blatt (meine Nr. 2215) ist sogar mit dem Kölner Wappenschild versehen. — Die Nr. 150a trägt die Inschrift „vil guter iair“, stammt also ebenfalls vom Rhein, aus der Gegend zwischen Köln und Mainz. Bouchot glaubt jedoch in der Schreibweise „iair“ (für Jahr) einen Fehler zu entdecken, den nur ein Ausländer begangen haben könne: „l'inscription montre bien que nous n'avons pas affaire à un artiste originaire de l'Allemagne.“

Da Bouchot den Zusammenhang seiner Nr. 13 mit meiner 2756, die mit einem längeren deutschen Text versehen ist, richtig erkennt, kann er ihr den deutschen Ursprung nicht völlig absprechen und entscheidet sich für „Suisse ou Colmar“. Der Dialekt der Nr. 2756 schließt aber diese Gegend aus und deutet etwa auf Baimberg. — Bei der Nr. 181, die einen fünfzeiligen deutschen Text hat, sagt er „L'inscription en langue allemande est certainement d'un scribe habitant les confins d'Allemagne“; die Wortform „andlas“ (für Ab-las) weist aber auf Bayern.

Warum er seine Nr. 60, die ich irrtümlich als das Original betrachtet hatte, photographieren läßt, ist schwer zu verstehen, da er sie selbst als „Copie sans valeur“ bezeichnet. Hinter seiner Angabe „L'oeuvre est flamande“ werden wir aber ein Fragezeichen setzen dürfen, nachdem Campbell Dodgson (*Catalogue of woodcuts in the British Museum*, Bd. I S. 566) das Original in Manchester aufgefunden und ermittelt hat, daß es 1818 in Frankfurt gekauft wurde. — Gleichzeitig muß ich aber bemerken, daß auch die bei Bouchot abgebildete Nr. 81 kein Original, sondern eine vom Grafen Léon Laborde angefertigte Kopie ist. Sein Monogramm L, das sich aus zwei mit den Rücken aneinander gelegten L zusammensetzt, läßt sich unten rechts noch etwas erkennen.

Bisher fehlt es uns noch sehr an Hilfsmitteln, die Herkunft der einzelnen Metall-

schnitte zu bestimmen, und ich habe deswegen bei einer sehr großen Zahl von ihnen nicht einmal eine Vermutung auszusprechen gewagt. Bouchot hat weniger Bedenken und bezeichnet abwechselnd Flandern, Burgund oder Frankreich als deren Ursprungsland; natürlich schwebt seine Normierung völlig in der Luft. Ich halte meine frühere Ansicht, daß der Niederrhein von der Mündung bis nach Mainz hinauf gewissermaßen das Rückgrat bildet, ein Arn sich nach Frankreich, der andere durch ganz Norddeutschland bis nach Danzig erstreckt, durchaus aufrecht. Nur glaube ich jetzt, daß die Metallschneidekunst auch in dem heutigen Königreich Bayern, wenigstens in den fränkischen Bezirken, heimisch gewesen ist. Jedenfalls möchte ich noch darauf hinweisen, daß nach älteren Nachrichten die vier schönsten Metallschnitte des Pariser Kabinetts, Nr. 86, 94, 102 und 134, von dem Benediktiner Maugerard in der Gegend von Mainz aufgefunden worden sind, worüber uns Bouchot völlig im unklaren läßt.

Auf seine Datierungen will ich nicht näher eingehen, sondern nur wiederholen, daß nach meinem Dafürhalten vielleicht ein oder der andere Metallschnitt noch vor 1450 entstanden sein mag, die eigentliche Blütezeit dieser Technik aber erst die zweite Hälfte des XV. Jahrh. war. In dieser Beziehung ist es nicht uninteressant, daß die Passionsfolge Nr. 28, die nach Henri Delaborde und Dutuit unbedingt schon im Jahre 1406 existiert haben mußte, jetzt von Bouchot auf 1440 angesetzt wird. Ich denke, daß man bei weiterer Untersuchung der von mir vermuteten Entstehungszeit, 1460—1470, wohl noch näher kommen wird (vgl. auch Lehms im „Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen“ Bd. XVIII, 50). — Ferner hat Bouchot übersehen, daß vier Blätter seiner Folge Nr. 6 bei mir als Nr. 2235, 2349, 2397 und 2402 beschrieben und auch in der Schmidt-Soldanschen Publikation auf Taf. 78 und 79 abgebildet sind. Er datiert sie „Flandres 1440“, gibt aber selbst an, daß sie in ein mit der Jahreszahl 1463 versehenes Manuskript eingeklebt sind, was mit meiner Schätzung „1460 bis 1480“ im Einklang steht.

M. Bouchot ist mir in seiner Abhandlung nicht mit einem Worte zu nahe getreten, und ich hoffe, sein Andenken ebenfalls in keiner Weise verletzt zu haben. Seine Arbeit um-

faßt 260 Quartseiten, mir stehen nur wenige Spalten zur Verfügung. Deshalb mußte ich mich auf die Widerlegung seiner hauptsächlichsten Ansichten beschränken, die völlig neue Lehrsätze über die Anfänge des Bildrucks aufstellten und natürlich nicht nur für die Bestände des Pariser Kabinetts, sondern für das gesamte uns erhaltene Material von größter Tragweite gewesen wären. Außerdem wollte ich nur an einzelnen Beispielen nachweisen, daß auch für die zweite Hälfte des XV. Jahrh. seine Schätzungen betreffs Ort und Zeit der Entstehung der einzelnen Blätter in keiner Weise als maßgebend betrachtet werden können. Habe ich deshalb vieles, das zu meinen Gunsten gesprochen hätte, unterdrücken müssen, so habe ich andererseits auch keine Gelegenheit gehabt, diejenigen Stellen hervorzuheben, durch welche die Angaben meines Manual berichtigt oder ergänzt werden. Schon deshalb sind wir M. Bouchot zu Dank verpflichtet, weil jedes neue Faksimilewerk uns nicht nur die Kenntnis der betreffenden Originale vermittelt, sondern weil es uns auch Unterlagen für weitere Vergleiche bietet. Es kommt, wie ich schon andeutete, hinzu, daß infolge des unpraktischen Systems, die Neuerwerbungen der „Réserve“ einzuverleiben, früher niemand über den wirklichen Bestand des Pariser Kabinetts sich zurecht zu finden vermochte. Wir müssen auch M. Bouchot Dank wissen, daß er so manches Blatt, daß man früher in Paris als Erzeugnis des XV. Jahrh. betrachtete, ausgeschieden und dem folgenden Jahrhundert überwiesen hat. Warum er allerdings meine Nr. 1032 (Michel Schorpp maler zu Ulm 1496) ausgeschlossen und neben seiner Nr. 59 nicht auch meine Nr. 1036 abgebildet hat, ist mir unklar. Bouchots Stärke lag in seiner scharfen Beobachtungsgabe, während man seine daran geknüpften Folgerungen stets mit großer Vorsicht prüfen muß. Glaubte er auf dem richtigen Wege zu sein, so beachtete er kein Hindernis und eilte blindlings seinem Ziele zu. Deswegen kann man ihm auch nicht den Vorwurf ersparen, daß er die bereits einigermaßen geübten Balnen der Forschung ohne genügenden Grund verlassen und dafür neue über Stock und Stein eingeschlagen hat, auf die ihm niemand zu folgen gewillt ist.

Potsdam.

W. L. Schreiber.

Karl der Große ist doch auf einer Art goldenem Thron beerdigt worden.

(Mit 3 Abbildungen.)

II.

Lassen wir nun die Urkunden sprechen.

Der Erste, welcher über den Tod, die Bestattung und das Grabmal Karls des Großen schrieb, ist Einhart, der bei des Kaisers Abscheiden wohl zugegen war. Er berichtet:¹⁾

„Cumque ibi hiemaret, mense Januario febre valida correptus decubuit . . . septimo postquam decubuit die, sacra communione percepta, decessit anno aetatis suae septuagesimo secundo, et ex quo regnare coeperat quadagesimo septimo. 5. Kalendas Februarii, hora diei tertia.

Corpus more solemnī lotum et curatum et maximo totius populi luctu ecclesiae inlatum atque humatum est. Dubitatum est primo, ubi reponi deberet, eo quod ipse vivus de hoc nihil praecepisset. Tandem omnium animis sedit, nusquam eum honestius tumulari posse quam in ea basilica. quam ipse propter amorem dei et domini nostri Jesu Christi et ob honorem sanctae et aeternae virginis genitricis eius proprio sumptu in eodem vico construxit. In hac sepultus est eadem die, qua defunctus est. Arcusque supra tumulum deauratus cum imagine et titulo exstructus.

Titulus ille hoc modo descriptus est: Sub hoc conditorio situm est corpus Karoli magni et orthodoxi imperatoris, qui regnum Francorum nobilitat ampliat et per annos XLVII feliciter rexit. Decessit septuagenarius anno Domini DCCCXIII, indictione VII, V Kal. Febr.“

[Als er daselbst (zu Aachen) überwinterte, wurde er im Monat Januar, von einem starken Fieber ergriffen, bettlägerig . . . am 7. Tage, nachdem er sich gelegt hatte, starb er nach Empfang der hl. Kommunion im 72. Jahre seines Lebens und im 47., nachdem er zu herrschen begonnen hatte, am 28. Januar früh um 9 Uhr.

Der Körper wurde in feierlicher Weise gewaschen und besorgt (einbalsamiert?), unter größter Trauer des gesamten Volkes in die Kirche getragen und beerdigt. Man zweifelte zuerst, wo er ruhen sollte, weil er selbst bei

Lebzeiten nichts darüber bestimmt hatte. Endlich war es in Aller Geiste entschieden, daß er nirgends ehrenvoller bestattet werden könne, als in der Basilika, welche er selbst aus Liebe zu Gott und unserem Herrn Jesus Christus wie zu Ehren der heiligen und ewig jungfräulichen Gottesgebärerin auf seine eigenen Kosten an diesem Orte erbaut hatte. In dieser wurde er an demselben Tage, an dem er gestorben war, begraben. Ein vergoldeter Bogen wurde über einem Sarkophage (oder über dem Grabe) mit einem Bild und einer Inschrift errichtet.

Jene Inschrift wurde folgendermaßen abgefaßt: Unter diesem Grabmal ruht der Körper Karls, des großen und rechtgläubigen Kaisers, welcher das Reich der Franken ehrenvoll vergrößert und 47 Jahre glücklich geleitet hat. Er starb als Siebzigjähriger im Jahre des Herrn 814 in der 7. Indiktion, am 28. Januar.]

Daß Karls Leiche oberirdisch in einem Sarkophag beigesetzt worden wäre, geht aus Einharts Bericht nicht hervor. Dann hätte er nicht humatum, beerdigt, schreiben können. Keinenfalls aber konnte er schreiben: Sub hoc conditorio situm est corpus Karoli, wenn die Leiche in dem Grabmal lag. Denn was heißt sonst hierbei conditorium?

Auch Ludwig der Fromme war nicht in dem Prunksarkophag beigesetzt, sondern unter ihm beerdigt worden. Das beweist die Inschrift seiner zweiten Ruhestätte:¹²⁾

„D. Ludovici Pii Rom. Imp. Gall. Reg. Christianiss. manes.

*Extra urbem positus sacra pius aede jacebam,
Mars ruit et solita membra revellit humo
Eiusdem manes cum urna Henr. II
Beneficio huc translatus M. D. LII
Henrici Pietas hic tandem 'ut seva ferunt' fata
Fium duro marmore condit avum“.*

[Des Herren Ludwigs des Frommen, des Röm. Kais., des allerchristlichen Königs d. Gall. Überreste.

Außerhalb der Stadt bestattet lag ich fromm im heiligen Hause,
Mars stürzt herein und entreißt der Erde die aufgelösten (?) Glieder.

¹⁾ Jaffé, »Einhart: Vita Caroli Magni« (Berlin 1876) S. 50.

¹²⁾ Kraus, »Kunst und Altertum in Lothringen.« (Straßburg 1889) S. 663 ff.

Seine Überreste nebst dem Sarkophage sind auf Kosten Heinrichs II. hierher 1552 übertragen worden. Die Frömmigkeit Heinrichs bestattet hier endlich (wie es späte Schicksale mit sich bringen) den frommen Ahn im harten Marmor.]

Auch Thegan, der wohl ebenfalls bei dem Tode Karls in Aachen war, gebraucht das Wort beerdigt:¹³⁾

„Ipso eodem die humatum est corpus ejus in aeclesia, quam ipse construxerat Aquisgrani palatio“.

Auch der *Planctus de obitu Karoli* klagt: „Francia diras perpressa iniurias nullum iam talem dolorem sustinuit. Quando augustum facundumque Karolum in Aquisgrani glebis terrae tradidit.“¹⁴⁾

Die wenigen anderen Nachrichten der Zeitgenossen bringen keine weitere Aufklärung.

Ermoldus Nigellus schreibt:¹⁵⁾

„Funera digna parant, mandantur membra sepulcro Basilica in propria, quam sibi fecit Aquis“.

Das *Chronicon von Moissac*, welches bis 818 reicht, berichtet nur:¹⁶⁾

„... et sepelierunt eum in Aquisgrani palatio, seniore in ecclesia, quam ipse fabricare jusserat“.

Dann schweigen die Schriftsteller bis Karls Grab durch Kaiser Otto III. im Jahre 1000 geöffnet wird.

Über die Vorgänge bei dieser Eröffnung hat sich der Bericht eines Augenzeugen erhalten. Graf Otto von Lomello hat im Kloster Novalesse bei Turin seine damaligen Erlebnisse erzählt. Der Chronist, welcher sein Werk zwischen 1025 und 1050¹⁷⁾ geschrieben hat, berichtet wie folgt:¹⁸⁾

„Post multa itaque annorum curricula tertius Otto imperator veniens in regionem ubi Caroli caro iure tumulato quiescebat, declinavit utique ad locum sepulture illius cum duobus episcopis et Ottone comite Laumellensi; ipse

vero imperator fuit quartus. Narrabat autem idem comes hoc modo dicens: Intravimus ergo ad Karolum. Non enim iacebat, ut mos est aliorum defunctorum corpora, sed in quandam cathedram ceu vivus residerebat. Coronam auream erat coronatus, sceptrum cum mantonibus indutis tenens in manibus, a quibus iam ipse unguere perforando processerant. Erat autem supra se tugurium ex calce et marmoribus valde compositum. Quod ubi ad eum venimus, protinus in eum foramen frangendo fecimus. At ubi ad eum ingressi sumus, odorem permaximum sentivimus. Adoravimus ergo eum statim poplitibus flexis ac ienua; statimque Otto imperator albis eum vestimentis induit, unguulas incidit, et omnia deficientia circa eum reparavit. Nil vero ex artibus suis putrescendo adhuc defecerat, sed de sumitate nasi sui parum minus erat; quam ex auro illico fecit restitui, abstransque ab illius hore dentem unum, reaedificato tuguriolo abiit“.

[Als daher nach vielen verfloffenen Jahren der dritte Kaiser Otto in die Gegend kam, wo die Leiche Karls im Rechte des Grabes ruhte, bog er zu dem Ort des Begräbnisses jenes ab mit zwei Bischöfen und dem Grafen Otto von Lomello. Er selbst aber der Kaiser war der vierte. Es erzählte aber der Graf dies folgendermaßen: Wir traten also zu Karl ein. Denn er lag nicht wie es bei den Körpern anderer Verstorbener Sitte ist, sondern er ruhte auf einer Art Thron wie lebend. Mit einer goldenen Krone war er bekrönt, das Szepter hielt er mit angezogenen Handschuhen in den Händen, aus denen schon die Nägel durchbohrend hervorgekommen waren. Über ihm war aber eine Decke aus Kalk und Marmoren schön zusammengesetzt. Wie wir auf diese stießen, brachen wir sogleich ein Loch hinein. Wie wir aber zu ihm hinein getreten sind, spürten wir einen starken Geruch. Wir verehrten ihn daher sogleich mit gebeugten Knien und sogleich umgab ihn Kaiser Otto mit weißen Gewändern, schnitt die Nägel und ergänzte alles Fehlende um ihn. Nichts aber hatte bisher an seinen Gliedern durch Verwesung gefehlt, als etwas Geringes an seiner Nasenspitze, das er aus reinem Golde ergänzen ließ. Und nachdem er aus dessen Munde einen Zahn entnommen und die

¹³⁾ »Monumenta Germ. hist.« Script. II. (Thegani vita Hludovici). S. 592.

¹⁴⁾ »Monumenta Germ. hist.« Poet. lat. aev. Carol. I. 434.

¹⁵⁾ »Monumenta Germ. hist.« Poet. lat. II. 26 v. 87.

¹⁶⁾ »Monumenta Germ. hist.« Script. II. (Chronicon Moissiacense.) S. 259.

¹⁷⁾ Potthast, »Wegweiser durch die Geschichtswerke« (Berlin 1896) Bd. I, S. 281.

¹⁸⁾ »Monumenta Germ. hist.« (Chronicon Novalesense.) (Hannover 1846) Script. VII. S. 106.

kleine Decke wieder hergestellt hatte reiste er ab.]

Dieser Graf Otto von Lomello findet sich unter einer Anzahl Urkunden als protospatrius et comes sacri palatii¹⁹⁾ Ottos III. Er ist also keine Erfindung des Novaleser Chronisten. Lomello liegt auch in der Gegend von Turin.

In diesen Bericht hat man anscheinend einiges hineingelesen, was nicht drin steht, und zwar ersichtlich unter dem Eindruck des Rethelschen Gemäldes im Aachener Rathausaal. Da sitzt Kaiser Karl in einer großen gewölbten Krypta. Aber das hat der Graf nicht erzählt. Im Gegenteil, er gebraucht anstatt Gewölbe das Wort tugurium, gar tugurium. Das bedeutet eine Decke, ein kleines Gewölbe, wie es über jeder gemauerten Gruf nach der Bestattung des Toten hergestellt

letzten Krankheitsjahren geruht hatte. Auch ist es nicht nötig residebat mit „saß“ zu übersetzen, wenn es auch als Gegensatz zu iacebat steht, denn der Gegensatz besteht in den zusammengehörenden Worten: residebat in quandam cathedram. Daher ist der Akkusativ vielleicht gar kein so grober Fehler. Er will besagen: er ruhte (hingestreckt) auf eine Art Thron. Daß diese Annahme die richtige sein dürfte, wird der folgende Bericht aus Südfrankreich erweisen.

Gleichzeitig mit dem Chronisten von Novalesse, wenn nicht noch etwas früher, beschreibt auch Ademar von Chavannes die Art der Bestattung Karls. Ademar stirbt höchst wahrscheinlich 1035,²¹⁾ sein Bericht reicht nur bis 1026. Er ist anscheinend ganz unabhängig von Novalesse und lebt zu Limoges. Allerdings



Der antike Sarkophag vom Grabmal Karls des Großen in Aachen.
Nach Metzblatantalt.

wird. Ferner sitzt bei Rethel der Kaiser steif und senkrecht wie kaum ein Lebender auf einem Thronessel. Aber der Graf hat das Gegenteil davon gesagt. Er läßt den Kaiser in einer Art Thronessel — in quandam cathedram — sitzen, also nicht auf einem richtigen Thron. Ich betone das, weil Lindner²⁰⁾ hieraus einen Haupteinwurf gegen die Glaubwürdigkeit des Berichtes herleitet. Er bringt ärztliche Gutachten bei, daß eine Leiche auf einem Thron sitzend garnicht zu erhalten gewesen wäre. Zu dieser unrichtigen Vorstellung hat der Graf von Lomello keinen Anlaß gegeben. Ich behaupte die „Art cathedra“ war ein bequemer vergoldeter Klappstuhl, auf welchem der Kaiser vielleicht in den

erwähnt er nichts von der Eröffnung des Grabes, sondern schreibt zum Todesjahre Karls 814 wie folgt:²²⁾

„Karolus . . . sepultus Aquis in basilica Dei genitricis, quam ipse construxerat. Corpus eius aromatizatum, et in sede aurea sedens positus est in curvatura sepulchri, ense aureo accinctus, evangelium aureum tenens in manibus et genibus, reclinatis humeris in cathedra, et capite honeste erecto, ligato aurea cathena ad diadema. Et in diademate lignum crucis positum est. Et repleverunt sepulchrum eius aromatibus, pigmentis, balsamo et musco et thesauris. Vestitum est corpus eius indumentis imperialibus, et sudario sub diademate facies eius operata est. Sceptrum aureum et scutum aureum, quod Leo papa consecraverat,

¹⁹⁾ »Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins.« Bd. 14. (Aachen 1892.) (Lindner, „Die Fabel von der Bestattung Karls d. Gr.“).

²⁰⁾ »Zeitschrift der Aachener Geschichtsvereins.« Bd. 14. (Aachen 1892.) (Lindner, „Die Fabel von der Bestattung Karls d. Gr.“).

²¹⁾ Potthast, »Wegweiser durch die Geschichtswerke.« (Berlin 1896) Bd. 1. S. 14.

²²⁾ »Monumenta Germ. hist.« Script. IV. (Ademari historiae.) (Hannover 1841) Script. IV. S. 118.

ante eum posita, et sigillatum est sepulchrum eius. Nemo referre potest, quantus pro eo luctus fuerit per universam terram; nam et a paganis plangebatur quasi pater orbis. Obiit vero in pace, unctus oleo sancto et viatico munitus, anno octingentesimo quarto decimo . . .“

[Karl . . . wurde zu Aachen begraben in der Basilika der Gottesmutter, welche er selbst erbaut hatte. Sein Körper, einbalsamiert und auf goldenem Sitze sitzend wurde in die Höhlung des Grabes getan, mit goldenem Schwerte umgürtet, das goldene Evangelium auf den Knien mit den Händen haltend, die Schultern in den Sessel (Thron) zurückgelehnt, den Kopf würdig emporgerichtet, indem er mit einer goldenen Kette an das Diadem befestigt worden ist. Und in das Diadem ist ein Stück vom Kreuzholz gelegt worden. Und sie erfüllten sein Grab mit Wohlgerüchen, Salben, Balsam, Moschus und Schätzen. Sein Körper wurde mit den kaiserlichen Gewändern angetan und sein Antlitz durch ein Schweiß Tuch unter dem Diadem verdeckt. Das goldene Szepter, welches Papst Leo geweiht hatte, wurde vor ihn gestellt, und sein Grab versiegelt. Niemand kann wiedergeben, wie groß über den ganzen Erdkreis die Trauer gewesen ist, denn er wurde auch von den Heiden beklagt wie der Vater des Erdkreises. Er starb aber in Frieden, mit dem hl. Öl gesalbt und mit der Wegzehrung versehen im Jahre 814.]

Würde Ademar nicht zurzeit der Eröffnung des Grabes Karls seine Geschichte verfaßt haben, so würde man sicherlich glauben, er beschreibe den Tod und die Grablegung Karls nach alten Nachrichten. Sollte das nicht demnach der Fall sein? Seine Worte erscheinen ganz unabhängig von der Novaleser Chronik. Vielleicht hat er sogar früher als der von Novaleser geschrieben. Jedenfalls — was will man gegen Ademar einwenden?

Er beschreibt die Lage Karls auf dem Sessel noch genauer. Dieser hat die Schultern hinten übergelehnt, und, damit der Kopf nicht umsinke, war er an das Diadem befestigt, und dieses seinerseits wohl am Stuhl. Was bleibt also von den Unmöglichkeiten übrig, die erweisen sollten, Karls Leiche könne auf keinem Thron gesessen haben? — Das Rethelsche Bild im Aachener Ratssaal ist unrichtig. Gegen dessen Unmöglichkeiten hat man gestritten, aber die Berichte Ademars wie des Novalesers

sind ganz glaubwürdig. Sie sind um so glaubwürdiger, weil Thietmar von Merseburg mit wenigen Worten dasselbe schreibt:²⁸⁾

„Karoli cesaris ossa ubi requiescerent, cum dubitaret, rupto clam pavimento, ubi ea esse putavit, fodere quousque haec in solio inventa sunt regio, iussit. Crucem auream, quae in collo eius pependit, cum vestimentorum parte adhuc imputribilium sumens, caetera cum veneratione magna reposuit.“

[Da er zweifelte, wo die Gebeine Kaiser Karls ruhten, so befahl er zu graben, nachdem der Fußboden heimlich aufgebrochen worden war, wo er meinte, daß sie sein müßten, bis diese auf einem königlichen Thron gefunden wurden. Das goldene Kreuz, welches um den Hals desselben hing, nahm er mit einem Teil der bis dahin unverwesten Kleider; das Übrige legte er mit großer Ehrerbietung wieder zurück.]

Thietmar war ein Verwandter des Kaisers und schrieb als Zeitgenosse († 1018). Klingt nicht derselbe Vorgang aus Thietmars Worten, wie ihn Graf Otto von Lomello geschildert hat? Welche Mühe hat man sich gegeben, das Wort solium nicht mit Thron übersetzen zu müssen. Aber es heißt nicht bloß Thron, sondern auch Bahre, Sanfte, bequemer Sitz. Lindner hat selbst auf die beiden anderen Stellen bei Thietmar hingewiesen, wo solium für einen Krankenstuhl gebraucht wird:²⁹⁾

„Et in primo mane dominicae diei, qua sanctus apostolos replevit Spiritus, Tagino archiepiscopus infirmari cepit (1012) Accersito tunc ad eum fratre meo abbate Sigifrido presuli Erico et illis confessionem fecit et in V. feria, cum iam inde voluisset pergere, iuxta caminatum regis solio portatur suo“

[Und sehr früh am Sonntag, an welchem der Heilige Geist die Apostel erfüllte, fing der Erzbischof Tagino an zu kränkeln (1012) Als darauf zu ihm mein Bruder, der Abt Sigifrid, und der Bischof Erico geholt worden war, beichtete er ihnen und am Freitag, als er schon von dannen gehen wollte, wurde er neben die Kematte des Königs auf seiner Sanfte getragen . . .]

„Et cum introirem, se debat archiepiscopus in solio et me suscipiebat quam caritative; et suimet pedes tunc a tumore solito relaxatos

intuetur et dolet, quia dum hii turgebant, venter levius habebat.“²³⁾

[Und als ich eintrat, saß der Erzbischof auf seinem Stuhl und nahm mich sehr freundlich auf. Er betrachtet seine damals von der üblichen Geschwulst aufgetriebenen Füße und klagt, daß, als sie anschwellen es der Leib leichter gehabt hatte.]

Auch daran nahm man Anstoß, daß Otto III. nach dem Berichte des Grafen von Lomello die Leiche Karls mit weißen Gewändern versehen habe. Aber Thietmar sagt doch, daß Otto einen Teil der Gewänder Karls fortgenommen habe. Diese hat er wahrscheinlich durch weiße Gewänder ersetzt. Keiner der drei Berichte widerspricht dem anderen. Alle drei schildern mit verschiedenen Worten denselben Vorgang. Selbst das Ergänzen der Nasenspitze mit Gold hat garnichts Unwahrscheinliches

oder Unmögliches. Man klammert sich an das Wort statim „sogleich“. Ja, warum soll der Kaiser nicht sogleich befohlen haben, man hole

weiße Gewänder herbei, er einen Teil der Prunkgewänder entnehmen wollte, und man hole sogleich einen Goldschmied herbei, welcher mit bildsamen Goldblech die Nase ergänze. Ähnliche Anordnungen trifft z. B. ein Baumeister jeden Tag statim. So verbleiben die durch die Handschuhe gewachsenen Nägel. Vielleicht trug Kaiser Karl lange Nägel, und diese waren durch die verwitterten Handschuhe sichtbar geworden. Selbst wenn diese Angabe eine phantastische Ausschmückung wäre, so beeinflußt sie doch kaum die Glaubwürdigkeit des Grafen Otto oder seines Chronisten. Kurz — man hat gegen das Gemälde Rethels gefochten, und mit Recht. Deswegen aber bleibt doch bestehen, daß Kaiser Karl auf einer Art goldenem Thron, mit dem Oberkörper zurückgelehnt in all seiner Pracht beigesetzt worden ist.

²³⁾ »Monumenta Germ. hist.« Script. III. (Thietmari Chronicon.) (Hannover 1839) S. 781, 824 u. 826.

Nun zu seiner Gruft.

Eine Krypta war es, wie gesagt, nicht, in welcher Karl „beerdigt“ wurde, auch kein größeres Gewölbe überdeckte sein Grab. Nur ein tuguriolum aus Kalk und Marmorsteinen schloß den Grabesraum. Auch die Seitenwände werden diesem kleinen Gewölbe entsprechend aus Kalk, wohl Mörte!, und Marmor hergestellt worden sein, eine sehr schnell und leicht auszuführende Arbeit, die auch zum Teil — wie das Gewölbe — noch nach der Bestattung erst vollendet werden konnte.

Eine ähnliche Ausführung wird auch von den Scheidewänden der Kaisergräber im Dom zu Speyer berichtet. Daß eine solche Gruft ebenfalls sarcophagum hieß, zeigt die Erzählung von der Bestattung Wilhelms des Eroberers in Caen:²⁴⁾

„Expleta missa, cum iam sarcophagum in terra locatum esset, sed corpus adhuc in

feretro jaceret, magnus Gislebertus ebroicensis episcopus in pulpito ascendit . . . Porro dum corpus in sarcophagum mitteretur violentur quia vas per

imprudenciam cementariorum breve structum erat complicaretur“.

[Nach der Messe als schon die Gruft in die Erde hergestellt war (oder der Sarkophag in die Erde gesetzt war) aber der Körper noch auf der Bahre lag, stieg der große Bischof Gislebert von York auf die Kanzel . . . Als darauf der Körper in die Gruft (Sarkophag) gelegt wurde, wurde er mit Gewalt gebogen, weil durch die Unklugheit der Mauer das Gefäß zu kurz hergestellt worden war.]

Auch Karls Gruft wird nicht allzugroß gewesen sein, ein gemauerter Sarkophag aus Marmor und Mörte!

Wenn daher bei der Erhebung der Gebeine Karls durch Friedrich Barbarossa 1065 die Continuatio Siegeberti aquincina²⁵⁾ berichtet,

²⁴⁾ »Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins.« (1907) S. 155. (Buchkremer, »Das Grab Karls d. Gr.«.)

²⁵⁾ »Monumenta Germ. hist.« Script. VI. S. 411. (Hannover 1844.)



Der antike Sarkophag der Gräfin Beatrice im Campo Santo zu Pisa.

daß die Gebeine einem marmornen Grabe entnommen wurden, so ist es nicht nötig an einen marmornen Sarkophag in unserem Sinne, also etwa an den Proserpinasarg zu denken; auch die vom Grafen von Lomello beschriebene Gruft mit einer Decke aus Marmor und Kalk ist ein tumulus marmoreus oder ein sarcophagum. Durch die Bezeichnung tumulus marmoreus wird der Bericht des Grafen von Lomello also höchstens bestätigt.

„Fridericus imperator natale Domini in palacio suo celebravit Aquis, ad cuius curiam omnes optimates tocius regni, sive ecclesiastici seu seculares ab ipso submoniti conuenerunt, et corpus domni Karoli Magni imperatoris, qui in basilica beate Marie semper virginis quiescebat, de tumulo marmoreo levantes, in locello ligneo in medio eiusdem basilice reposerunt“.

Ebenso berichten die *Annales Colon. max.*²⁶⁾
 „... extulit de sarcophago ossa Caroli Magni imperatoris, ubi sepultus quieverat annis 352“.

Die *Annales Cameracenses* sagen:²⁷⁾

„... corpus de sarcophago sustulit“.
 Eine gemauerte Gruft hieß wie angeführt ebenfalls sarcophagum oder sarcophagus. Daher ist die Zuversicht Lindners ungerechtfertigt, wenn er schreibt: „Alle Berichterstatter, die Kölner und die Kammericher Chronik, sowie der Mönch von Anchin stimmen darin überein, daß die Gebeine in einem Sarkophage lagen. Diese Tatsache ist unerschütterlich.“²⁸⁾ Es ist weder Tatsache noch unerschütterlich. Ebenso solch irrigen Voraussetzungen erlag Lindner bei dem Thron und bei dem senkrechten Sitzen des Kaisers. Dadurch wird sein ganzer Angriff hinfällig.

Professor Buchkremer nennt die Ansicht, daß Karl in dem Proserpina-Sarkophag beigelegt worden sei, eine uralte Überlieferung²⁹⁾ und behauptet erst nach 1594 seien die märchenhaften Erzählungen Ademars in Aachen bekannt geworden. Belege bringt er nicht bei. Aber diese „Märchen“ sind sicher schon bald nach 1300 in Aachen bekannt gewesen, wenn nicht schon früher, da sie doch bei Vincenz

von Beauvais († 1264), im Karlmeinet (um 1300), bei Heinrich von Herford (gegen 1350), und im *Magnum chronicon belgicum* (um 1478) zu finden sind.

Lindner schreibt: „Soviel ist gewiß, die gesamten deutschen Zeitgenossen wußten nichts von einer Bestattung wie sie der Novaleser und Ademar schilderten; selbst hier in Aachen war davon durchaus nichts bekannt“. Das sind sehr verstärkte Behauptungen, aber deswegen noch nicht richtig. Denn Thietmar schreibt doch ebenfalls wie der verrufene Ademar und der Novaleser in solio regio. Nachrichten Aachener Zeitgenossen aber sind darüber überhaupt nicht vorhanden.

„Daß vor van Beek³⁰⁾ die „uralte Überlieferung“ bestanden hat, Karls Leiche habe in dem Proserpina-Sarkophag geruht, dafür ist nur ein Ausländer de Beatis 1517 als Zeuge beigebracht.³¹⁾ Dieser glaubt gehört zu haben, der Leichnam Karls läge noch 1517 darin! Das macht es wahrscheinlich, daß er sich die ganze Ansicht selbst aus der Mitteilung des Führenden geschaffen hat, der wohl sagte: Dies ist das Grabmal Karls des Großen. Hoc est sepulchrum Caroli. Das war richtig. Was sich aber de Beatis daraus gemacht hat, war nicht richtig. Vor de Beatis kann Professor Buchkremer keinen anderen Schriftsteller beibringen und nach ihm auch nicht.

Diese „uralte Überlieferung“ stammt aus dem vorigen Jahrhundert! Die einzige uralte Überlieferung ist Einharts Bericht. Danach lag Karls Leiche „Unter diesem Grabmal!“ und zwar „beerdigt“. Ebenso meldet Thegan. Alles übrige ist diesen Augenzeugen widersprechende Behauptung.

Dann folgen zum Jahre 1000 Ademar, Graf Otto von Lomello und Thietmar, die ebenfalls nichts davon berichten, daß Kaiser Karl in dem Proserpina-Sarg und gar oberirdisch beigelegt gewesen sei.

Schließlich erzählen zum Jahre 1165 wohl zwei Berichterstatter, daß der Leichnam Karls einem sarcophagum entnommen worden sei, aber auch eine gemauerte Gruft hieß sarcophagum. Der dritte Chronist spricht von einem tumulus marmoreus. Auch das besagt nichts Besonderes für den Proserpina-Sarg, denn

²⁶⁾ Monumenta Germ. hist. • Script. XVII. S. 779.

²⁷⁾ Monumenta Germ. hist. • Script. XVI. S. 528.

²⁸⁾ Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. (1892) S. 165.

²⁹⁾ Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. (1907) S. 105 ff.

³⁰⁾ Petri à Beek, • Aquigranum • (Aachen 1620).

³¹⁾ Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins • (Aachen 1907). (Buchkremer, • „Das Grab Karls d. Gr.“) S. 108.

es paßt ebensogut auf einen Sarg in der Erde und auf eine marmorne Gruft, wie sie der Graf von Lomello gesehen hat.

Zum Beschluß noch einige Worte darüber, daß ich annehme, die Bestattung Kaiser Karls habe in der Chorapsis stattgefunden.

Dadurch erklärt sich ganz ungezwungen, warum man weder Überreste von der Gruft noch von dem ursprünglichen Standorte des Grabmales findet.

Durch den Abbruch des karolingischen Chores ging der Standplatz des Grabmales verloren. Es mußte weichen und wurde notdürftig im Umgang untergebracht. Das Grabmal hatte seit Jahrhunderten seinen Zweck verloren, nämlich die Stelle zu schmücken, wo der große Kaiser begraben lag. So konnte man es bei Seite schieben.

Auch war die nicht große Gruft nach Entnahme der Gebeine wohl zugeschüttet worden

und wurde daher bei späteren Grundarbeiten unerkannt vernichtet; falls sie nicht jetzt noch in einigen Resten vorhanden ist.

Schließlich passen auch sämtliche Urkunden und Stellen zur Lage des Grabes Karls im Chor-anbau. Man braucht sie dann nicht alle um-zudeuten oder zu bestreiten. Dann kann man auch die alte Chordienstordnung „wörtlich“ nehmen, welche das sepulchrum sancti Caroli bei dem Muttergottesaltar in der Apsis anführt.²⁵⁾ Dort ist dann wahrscheinlich auch in der Nähe Otto III. bestattet worden. Und Desiderius lag „zu den Füßen“ Karls, wie es Wachtendonck seinem Mit-Kanonikus á Beec mitgeteilt hatte.²⁶⁾

Grünwald bei Berlin.

Max Hasak.

²⁵⁾ Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. (1907) S. 126.

²⁶⁾ Ebenda S. 105.

Das Chorgestühl aus der Pfarrkirche zu Wassenberg.

(Mit 2 Abbildungen.)

Im Jahre 1903 erwarb das Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln in dem Chorgestühl der Pfarrkirche zu Wassenberg (Kreis Heinsberg) eines der hervorragendsten Erzeugnisse der frühgotischen Holzbildnerei. Erst im Vorjahre auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf, die die wichtigsten rheinischen Gestühle der Frühzeit vereinigt hatte, war das Werk weiteren Kreisen bekannt geworden. In Wassenberg ist das Gestühl durch eine genaue Kopie ersetzt. Ursprünglich erstreckten sich dort die Sitze weiter ins Mittelschiff und wurden später aus irgend einem Grunde verchnitten.

Im allgemeinen wiederholt das Gestühl die Formen, die uns an den rheinischen Arbeiten der Frühzeit begegnen. Ihre Eigentümlichkeit und ihr unterscheidendes Merkmal von den östlichen Gestühlen liegt sowohl in der Behandlung der einzelnen Sitze scheidenden Wände und deutlicher in der Auffassung der hohen Abschlußwangen. Für beide hat Frankreich den Typus ausgebildet, und für die Form der Wangen läßt sich die Entwicklung dort sogar bis auf die altchristliche Kathedra zurückverfolgen. Der Bischofsthron

in Toul aus der Wende des XII. Jahrhunderts, einige Jahrzehnte weiter die Wange, die den Sitz eines der Propheten an der Westfassade der Kathedrale zu Reims abschließt, darauf, das Gestühl zu Poitiers und endlich die Skizzen aus dem Album des französischen Architekten Villard de Honnecourt (ca. 1240) bieten für Frankreich in klaren Beispielen die Entwicklung. In Deutschland zeigt den französischen Typus zuerst ausgebildet das Chorgestühl der Viktor-Kirche zu Xanten aus der Mitte des XIII. Jahrh. Die Scheidung der Wangen in Ober- und Untergeschoß ist hier bestimmt und klar durchgeführt, wobei die obere Hälfte zur Volute gestaltet ist, während die untere ein mit Blendarkatur und vortretender Säule geschmücktes Rechteck darstellt.¹⁾ Ebenso bieten die Trennungswände der oberen Sitze (die unteren haben abweichende Formen) den frühen, westlichen Normaltypus. Ihre Vorderkante ist in drei Teile zerlegt, wovon das obere und das um die halbe Tiefe vortretende untere Glied mit Säulchen geziert sind, während ein Bogen die Verbindung herstellt. Sein Profil, ein vorne zugespitzter Rundstab zwischen zwei

¹⁾ Im Gegensatz zu diesen zweitelligen Wangen schließt die östlichen Gestühle stets ein gerades Brett ab.

Hohlkehlen, kehrt bei fast allen Gestühlen wieder, bald in dieser einfachen Form, bald bereichert. Die Wand schließt mit einer Deckplatte, die in ihrer Zweiteilung und in ihrem Profil ebenfalls den frühen Gestühlen charakteristisch und die als Armstütze der Stehenden geschaffen ist, während ein Knauf am oberen Ende der Verbindungslinie den Sitzenden diese Dienste leistet.

Das zeitlich nächstfolgende Gestühl ist das aus der Pfarrkirche zu Wassenberg. Es ist im Gebiete der Maas entstanden und weist mit mehreren belgischen Gestühlen einige Abweichungen von den übrigen rheinischen Werken auf, die sich in erster Linie auf die Trennungswände erstrecken. Diese wiederholen zwar die Dreiteilung der Vorderkante, ihnen fehlt jedoch der Knauf der unteren Armlehne. (Vgl. Die Gestühle zu Hastière près de Dinant und zu Ste. Croix in Lüttich; beide abgebildet: Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne* II p. 242, 243.) Der Wassenberger Künstler hat auch auf die dem obersten Gliede vortretende Säule verzichtet und die Kurve bis unter die Deckplatte gezogen, um sie hier in einen Knauf, eine Blattknolle, einen Tier- oder Menschenkopf endigen zu lassen. Daß diese Knäufe mit ihren Verzierungen jeder Symbolik fernstehen und daß sie nur als Erzeugnisse des wiedererwachten Sinnes der jungen Gotik für die Natur, als rein künstlerische Produkte zu genießen sind, bedarf wohl keines näheren Beweises. Die Sammlung Schnütgen (Köln) birgt zwei Überreste von Chorgestühlen, zwei zusammengehörige und eine einzelne Wange, die wenig jünger als das Wassenberger Gestühl, wie dieses der heutigen belgischen Grenze, dem damaligen Herzogtume Brabant entstammen. Bei ihnen ist, abweichend, aus dem Unterstock die erste Trennungswand gemeißelt, die ebenfalls unter Verzicht auf die sonst dem Obergliede vortretende Säule die Zweiteilung gibt.

Ihr großes Interesse verdanken die Wassenberger Stühle ausschließlich den beiden Abschlußwangen. Sie wiederholen die übliche Gliederung in Ober- und Untergeschoß: jenes eine große Volute mit Figuren, dieses mit Blendarkatur und vortretender Säule. Man vergleiche die Wangen mit denen des Xantener Meisters. Nur einige Jahrzehnte liegen zwischen beiden Schöpfungen. Aber wie viel höher steht der Wassenberger Künstler als seine Vor-

gänger. Was bei diesem noch unbestimmt zum Ausdruck kam, hat sich bei jenem voll und wunderbar ausgereift. Die Volute ist klar und einfach, und die Figuren sind mit unübertrefflichem Geschick mit den großen, durchgehenden Kurven verbunden. Das Ornament ist der Hauptlinie weit besser untergeordnet und erzielt mit dieser zusammen einen reineren Akkord. Auch das Kapitell ist nicht mehr von Blättern überwuchert, sondern in leichter Anlehnung an das Korbbkapitel in eine anmutige Form gebracht. Das Gesims, das beiden anderen Werken die Volute wie ein Rahmen umschließt, fehlt hier als vorteilhafte Änderung (ebenso bei den genannten Wangen der Sammlung Schnütgen).

In die Voluten hat der Künstler links die Madonna, vom Stifter verehrt, rechts den Stifter zu Pferde hineinkomponiert. Die Madonna, in einem langen Gewande und einem die Arme und Brust frei lassenden Mantel sitzt auf einer schmalen Bank und hält das Kind auf ihrem linken Knie. Ob der Knabe sich aufrecht stellen oder vom Knie heruntergleiten und sich setzen will, ist aus seiner Bewegung nicht ersichtlich. In dieser Stellung kann er nicht lange verweilen, denn der rechte Fuß ruht haltlos auf der Mantelfalte, der linke schleift mit der Kante auf dem Knie nach. Über der vollen Rüstung den Streitmantel mit Gürtel und Schwert, die Hände gefaltet erhoben, kniet der Stifter vor der Madonna. Auf der rechten Wange erscheint er in derselben Tracht, auf dem Streitroß zum Kampfe reitend, in der Linken die Zügel, in der Rechten die Lanze.

Zwei der köstlichsten Schöpfungen der jungen Gotik treten uns in diesen Figuren entgegen. Die vortreffliche Behandlung der Körper, der schöne Rhythmus, der sie belebt und der besonders anmutig in dem Jesuknaben zum Ausdruck kommt, der leichte, ölige Fluß der Linien, ein Vorzug dieser jungen Kunst und endlich die technische Vollendung zeichnen die Werke aus. Offenbar sind die Figuren unter starkem, französischen Einfluß geschaffen worden. Der Typus der Madonna, die sitzend, das stehende Kind auf den Knien hält, war auch schon längst im Rheinland heimisch und kehrt in der Holz-, Stein- und Elfenbeinplastik wie in den Glasgemälden wieder. Als direkte französische Schöpfung darf man die Wassenberger Madonna nicht ansehen, dagegen sprechen die Proportionen des Körpers, das breite Oval des Kopfes und ein gewisser Mangel an Eleganz.



Als echtes Erzeugnis der Ile de la France sei zum Vergleiche auf die Maria der wenig älteren Elfenbeingruppe der Krönung im Louvre hingewiesen, während wir hier eine charakteristische Figur des Maasgebietes vor uns haben. Daß man dort ihren Entstehungsort suchen muß, zeigt die Geschichte des ehemaligen Stiftes. Nach der Schlacht von Worringen, 1288, kam neben Limburg auch die bedeutende Grafschaft Wassenberg in den Besitz des Herzogs von Brabant, dessen Nachfolger sie 1311 wieder an Jülich verpfändete. In diesem Zeitraume, von 1288—1311 ist

das Todesjahr Johann I. gegeben ist. Die enge, künstlerische Verbindung, die Brabant stets mit der Ile de la France hatte, macht den starken französischen Einfluß hinreichend verständlich.

Das Kostüm des Stifters bestätigt einigermaßen die Richtigkeit der Datierung. Seine Schultern sind mit eigenartigen Plattchen belegt, den alten Vorläufern der modernen Epauletten, die in der Zeit von 1280—1320 üblich waren. Für diese frühe Zeit ist es freilich eine erstaunliche Leistung, die uns hier in der Holzbildnerei entgegentritt, und die nur erklärlich



jedenfalls das Gestühl gefertigt worden, und zwar höchst wahrscheinlich im direkten Anschluß an die wichtige Entscheidungsschlacht. Das würde auch die sonst ungebräuchliche Art der Darstellung des Stifters erklären, in dem wir alsdann den damaligen Herzog von Brabant, den kunstsinigen Johann I. erblicken müssen, links, wie er zur Schlacht reitet, rechts, wie er nach erlangtem Siege der Madonna dankt und ihr darauf als Weihgabe dieses Gestühl widmet. Und dann war die Schenkung des Gestühls eine willkommenes Mittel, um die neuen Untertanen, die Stiftsherren sich geneigt zu machen. So darf man wohl die Jahre 1288—90 als Entstehungszeit betrachten, während als äußerste Grenze 1294,

wird durch die Annahme, daß ein Steinbildhauer, der auf der Stilstufe der Baukunst stand, nicht der Tischlerei, dieses Werk geschaffen und seinen Steinstil auf das Holz übertragen hat.²⁾ Man sieht, wie das Werk aus dem Block herausgehauen ist, wie ein großer Zug das Ganze durchweht, der alles Kleinliche, wie das Schnitzmesser es mit sich bringt, fern hält. Für die Urheberschaft eines Steinmetzen spricht auch die Form der Blätter. Sowohl das leicht quellende Blatt, das die linke Volute schließt und an den Misericordien wiederkehrt und ebenso die tief ausgekehlten Rosetten, deren

²⁾ Diese Steinarbeit ist ein charakteristisches Merkmal aller westlichen Gestühle im Gegensatz zu der Bret- und Kastenkonstruktion des Ostens.

Einzelglieder stark gewellt, sich am Rande ein wenig umlegen, sind zu jener Zeit nur im Steine möglich.

Im Gegensatz zu manchem seiner Genossen hat der Wassenberger Künstler auch beim Holze den Meißel vollständig in der Ge-

walt und was er will, weiß er in ihm auszu-drücken. So gehört sein Werk nicht nur künstlerisch, sondern auch technisch zu den hervorragendsten Leistungen der gesamten frühgotischen Holzbilderei.

Brühl,

Heribert Reiners

Bücherschau.

Michelangelo und die Sixtinische Kapelle.

Eine psychologisch-historische Studie über die Anfänge der abendländischen Religions- und Kultur-spaltung. Von Martin Spahn. Mit 37 Abbildungen und einer Beilage. G. Grote, Berlin 1907. (Preis Mk. 8.)

Michelangelo und Dante haben von jeher in ganz exzeptionellem Sinne die Geister beschäftigt, vor allem die kunsthistorischen, und stehen jetzt erst recht im Mittelpunkt der Interpretation, zuweilen sogar der gemeinsamen. Immer tauchen hierbei neue, sogar grund-legende Ideen auf, auch erst recht bei denjenigen Gelehrten, die mit den Ergebnissen der früheren Forschungen vollkommen vertraut sind. — Zu diesen zählt Spahn, der Profan- und Kunsthistoriker, vor allem Kulturpsychologe ist, mit dem Bestreben, im Zusammenhange seiner vielgestaltigen Studien, auf eigenartigen Wegen zu wandeln, nicht nur die Urkunden befragend, sondern auch kombinierend auf den Hintergrund der Persönlichkeit und der Zeit, vom christlich-kirchlichen Standpunkte aus, aber nicht in irgendwelcher konfessionellen Befangenheit. — Für Spahn ist der Decken- und Wandschmuck der Sixtinischen Kapelle ein aus dem Geiste der großen mittelalterlichen Auffassung von „wunderbarer Erschaffung und noch wunderbarer Erlösung“ herausgewachsenes, mit der Zeitgeschichte und den persönlichen Erlebnissen des Meisters verschmolzenes Werk, welches der kritischsten Periode der christlichen Geschichte (1510—1530), unter einem großen, aber schwankenden Papste entsprungen, die Kämpfe derselben reflektiert. — Es gehörte die ganze Persönlichkeit des gewaltigen Meisters dazu, diese Aufgabe im Sinne der Kirche zu lösen, die Bibel nach Maßgabe dieser Ideen in den Bilderkreis hinein-zuziehen, die Auswahl der Szenen und der Propheten ihm anzupassen. Was dieser an außergewöhnlichen Typen bietet, wird von Spahn mit persönlichen Erlebnissen des Meisters und mit zeitgeschichtlichen Vor-fällen sehr geschickt in Verbindung gebracht. — Hierbei gewinnt man eigentlich nie den Eindruck des Er-zwungenen, öfters den des Kombinatorischen, manch-mal den des Zutreffenden. Bei einer sovielen neue Ge-danken in frapperanter Fassung bringenden Analyse kann nicht jedes einzelne Moment endgültig auf seinen definitiven Wert geprüft werden. So viel steht fest, daß hier eine Fülle geistvoller Hypothesen geboten wird, von denen vielleicht keine vollständig beanstandet zu werden brauchen, manche der Annahme harren dürfen, z. B. auch die Anknüpfung an die Karfreitagliturgie. — Um zu allen diesen Konjekturen zu gelangen, be-durfte es des tiefen Einblicks in die ganze damalige von der Renaissance beherrschte Bewegung, in die

Bestrebungen Julius II., in das Gemütleben seines Günstlings, in das Revolutionäre der gesamten Zeit-richtung, aber es bedurfte auch der umfassendsten Studien. — Eine Geistesfrucht ersten Ranges liegt vor, mit der die Kunstgeschichte noch lange sich wird zu be-schäftigen haben. — Schlußwort.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte.

Verlag von J. H. Ed. Heitz in Straßburg. — Heft 94. Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg. Eine geschichtliche und lan-wissenschaftliche Untersuchung von D. Fritz Traugott Schulz. Mit 12 Abbildungen.

Diese von einem Legendenkranke umrankte, durch ihn auf Karl den Gr. zurückgeführte Kapelle, ein kuppelbekrönter Rundbau mit Dreiviertelkreis-Apsis wird hier auf Grund der Urkunden und der sorgsamsten Bauanalyse in die Mitte des XII. Jahrh. versetzt. Fast noch wertvoller als dieser Nachweis, ist die Ver-gleichung mit sonstigen Zentralanlagen nicht nur Bayerns, wie die karolingischen in Alötting, Würzburg, Ludwig-stadt, die romanischen in Regensburg, Perschen, Steingaden, sondern namentlich auch Italiens, wo die Kapi-sterien und Grabkapellen mit Vorliebe zentral behandelt wurden. — In Böhmen wurde auch für die Karner gerne diese Form gewählt, und mit solchen zeigt die Altenfurter Kapelle die meiste Verwandtschaft. — Da sich solche runde und polygonale Bauten, die vielleicht auf die Grabkirche in Jerusalem und sonstige orienta-lische Anlagen zurückgehen, auch in andern Ländern, z. B. in den nordischen, mehrfach erhalten haben, so wäre der durch diese vortreffliche Studie gebotene Fingerzeig auf zusammenfassende wissenschaftliche Be-handlung besonderer Beachtung wert. Schlußwort.

L'Église Abbatiale de Saint-Denis et Ses Tombeaux. Notice historique et archéologique par Paul Vitry et Gaston Brière. — Longuey, Paris 1908.

Dieser in jeder Hinsicht vortreffliche Führer macht in seinem ersten Teil mit der Entwicklungsgeschichte der berühmten Kirche und Abtei von ihren ersten Anfängen im VII. Jahrh. bis zu ihrer Verwüstung während der Revolution und bis zu ihrer Herstellung bekannt, um eine Beschreibung des Bauwerkes anzuschließen. — Der zweite ebenso lange Teil ist den Grabdenkmälern gewidmet, dem Überblick über ihre Entstehung im Mittelalter, und in der Folgezeit, bis zu den Zerstörungen durch die Revolution und bis zu dem Restaurationswerk. — Die chronologische Beschreibung der einzelnen Epitaphien, die 60 Seiten umfaßt und reicher illustriert ist, als der I. Teil, ist von besonderem Wert, da die beiden Verfasser zu den

allerbesten Kennern der französischen Skulptur auf deren langem und glorieichem Entwicklungswege zählen.
Schäutgen.

Zum 70. Geburtstag Eduard von Gebhardts (am 13. Juni 1908) erschien: Ein Gedenkblatt von Rudolf Burckhardt. Mit 9 zum Teil unveröffentlichten Bildern. — Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen. (Pr. 50 Pf.)

Dem gefeierten Altmeister hat das Alter die Leistungsfähigkeit nicht vermindert, sondern noch gesteigert, wie hinsichtlich der Fruchtbarkeit, so der Tüchtigkeit. — Ein Bild konsequenter Entwicklung und ständigen Fortschritts bietet das ein halbes Jahrhundert der religiösen Malerei geweihte Leben. — In der letzten Hälfte desselben haben namentlich drei große Gruppen seinen Namen unsterblich gemacht: Die Wandgemälde im Kapitelsaal vom Kloster (Predigerseminar) Loccum (1884—1891), in der Friedenskirche zu Düsseldorf (1899—1907), die Tafelbilder des letzten Jahrzehnts. — Diese Gruppen werden in der vorliegenden Studie mit Liebe und Begeisterung behandelt, indem an die 7 hier gut wiedergegebenen Gemälde der Hochzeit zu Kana, der Tempelreinigung, des Wasserschlages Mosis, der Hausfrau, des hl. Johannes im Gefängnis, des Todes vom armen Lazarus, der Heimkehr des verlorenen Sohnes, treffliche Beschreibungen und sinnige Betrachtungen geknüpft werden, die für des Meisters Werke tieferes Verständnis zu wecken und zu verbreiten geeignet sind.

Vor kurzem durften mehrere dieser Originalentwürfe, an der Hand des Meisters, von dem unterzeichneten geprüft und bewundert werden, der dem verehrten Gönner zum Geburtsfeste die wärmsten Wünsche weilt, auf die 70 Palmbäume hinweisend, deren erquicklicher Schatten im II. und IV. Buch Moses gepriesen wird.
Schäutgen.

Himmel und Erde. Unser Wissen von der Sternwelt und dem Erdball. Herausgegeben unter Mitwirkung von Fachgenossen von J. Plassmann und J. Pohle — P. Reichgauer und L. Waagen. Mit zahlreichen Textabbildungen und vielen mehr- und einfarbigen Tafelbildern und Beilagen. Band I: Der Sternenhimmel. Die Bewegungen und die Eigenschaften der Himmelskörper. — Band II: Unsere Erde. Der Werdegang des Erdballs und seiner Lebewelt, seine Beschaffenheit und seine Hüllen. — Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H. in Berlin, München, Leipzig. (28 Lieferungen à Mk.)

Von diesem Lieferwerk, dessen Objektivität, Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit verbürgt wird durch die wissenschaftlich längst bewährten Herausgeber, liegt das I. Heft vor, dessen Ausstattung geradezu frap্পiert durch die Vorzüglichkeit der Textillustrationen, wie der Tafeln, die teils im Vierfarbendruck, teils im Doppeltönen gehalten sind, — Von glänzender Wirkung sind die „Ideale Landschaft auf dem Planeten Mars“ und „Salz- und Gipsberg in der ostindischen Salzkette mit Ausblick in die Wüste“; nicht minder „Eine Mondlandschaft“ und „Geländeverschiebung als Wirkung eines Erdbebens“; auch „der Astrológ“ ist eine unübertreffliche Wiedergabe der Rembrandtschen Radierung. — Mithin kommt hier auch die Kunst in der Ausstattung vollkommen zur Geltung.
B.

Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte 1907. Erster Jahrgang. Herausgegeben von D. Franz Schnürer. — Herder in Freiburg 1908. (Preis in Original-Leinwandband Mk. 7,50.)

Dieses neue Jahrbuch, ein Seitenstück, vielmehr noch eine Art von Komplement zu dem seit 1886 in demselben Verlage erscheinenden „Jahrbuch der Naturwissenschaften“ dürfte hinsichtlich seiner Zeitgemäßheit wohl kaum eine Beanstandung erfahren, vielmehr allseitige freudige Zustimmung. Obwohl, wenigstens bei seinem ersten Auftreten, noch eine Art Versuchsstation, wird ihm schon die Wahl des Herausgebers, wie der zumeist wohlbekannten Mitarbeiter (Bick, Blämmel, H. Brentano, Dresemann, Hildebrand, Hugelmann, Huonder, Kellen, A. Kirsch, Kley, v. Kralik, Kroyer, Leischuh, Michelitsch, Oehl, Roloff, Sacher, Schindler, Schoenbach, Seipel, Sprengler, R. Stein, F. Walter, Weimar) Vertrauen entgegenbringen, und dieses durch die ganze Anordnung noch verstärkt — Geistvoll ist v. Kraliks „Zur Einführung“; dann werden „Kirchliches Leben“ im In- und Ausland, besonders auch im Missionswesen übersichtlich geschildert; eingehender „Politisches Leben“; noch ausführlicher „Soziale und wirtschaftliche Fragen“ (Volkswirtschaft, Unterrichtswesen, Presse in Deutschland und Österreich), und vor allem in „Wissenschaften“ (Theologie, Philosophie, Geschichte, Sprachwissenschaft, Literaturgeschichte, Volkskunde, Rechtswissenschaft. — Literatur umfaßt 70, Kunst 30 Seiten, von denen aber nur 20 auf die bildende Kunst entfallen. — Im allgemeinen wird dieses Programm und dessen Umgrenzung, die durch den Anschluß an das „Jahrbuch der Naturwissenschaften“ erheblich erschwert wurde, wohl Beifall finden, aber mancher auch seine Spezialwünsche haben, die bald für Einschränkung, bald für Erweiterung plädieren. — Jede der 7 Abteilungen wird in ihrer Abrundung etwas Eigenartiges darstellen müssen, wie es sich in den Spezialorganen nicht findet, also nicht vorwiegend Aufzählungen bringen, sondern organische Zusammenfassungen. — Was in dieser und anderer Hinsicht der erste Wurf unmöglich schon leisten konnte, so gelungen er erscheint, wird sich bald als gereiftes System ergeben, und als solches den großen Nutzen der soliden Bewertung und der leichten Orientierung bieten. — Bei dieser werden die, 75 Seiten umfassenden Anhänge: Chronik, Personalien, Totenschau von ganz besonderem Nutzen sein.
Schäutgen.

Die Christus-Darstellung in der bildenden Kunst. Eine kunsthistorische Studie von Dr. Fink, Pfarrer. — Aderholz in Breslau 1907. (Pr. 75 Pf.)

In dem etwas erweiterten Rahmen eines Vortrages behandelt der Verfasser, auf 43 Seiten, das Bild des Heilandes, wie es im Verlauf der Kunstgeschichte auf dem Gebiete der Malerei und Plastik, als Einzelfigur wie in Gruppen zur Entfaltung gelangt ist. Die altchristliche Zeit, wie die neueste Epoche stehen im Vordergrund, aber auch das Mittelalter mit seinen verschiedenen Typen wird nicht vernachlässigt, so daß der Überblick als relativ vollständig bezeichnet werden kann. Da die Auffassung durchweg korrekt, die Fassung frisch und anregend ist, so verdient das Büchlein in weiteren Kreisen Beachtung.
G.



Sieben ornamentierte Kreuze des frühen Mittelalters.
(Sammlung Schnütgen.)

Abhandlungen.

Sieben ornamentierte Kreuze des frühen Mittelalters.



(Mit 7 Abbild.,
Tafel VI.)

Sieben Exemplare habe ich hier aus der fränkisch-römischen Abteilung meiner Kreuze-Sammlung vereinigt, weil sie mir einen gewissen Entwicklungsgang darzustellen scheinen.

Die fünf kleineren (Abb. 1 bis 5) sollen vor einigen Jahren in der (römisch-) westgotischen Stadt Tarragona ausgegraben sein, Abb. 6 trat 1902 beim Abbruche eines Hauses in Brühl zu tage, Abb. 7 vor etwa 25 Jahren in Köln. — Die Klassen der Brust-, Votiv-, Gemmen- und Reliquien-Kreuze sind durch sie vertreten; und ich will versuchen, sie als solche in die Kunstgeschichte einzugliedern, die gerade für diese Perioden noch manche Lücken aufweist. — Von den 4 Brustkreuzen ist am einfachsten gehalten:

Abb. 1, mit der oberen Öse 7 cm hoch, 4 mm dick, messinggegossen und vergoldet, auf der Vorderseite mit kreisartigen Ornamenten graviert oder bestantzt, wie sie den spät-römischen Bein-Kämmen eigentümlich sind, in der auch hier vertretenen zonenartigen, der Kreuzform geschickt angepaßten Anordnung.

Abb. 2, mit dem Ösenansatz 6 cm hoch, nur 2 mm dick, aus einer messinglegierten Tafel ausgeschnitten und vergoldet. Die Rückseite ist unverziert, auf der Vorderseite in guter Anordnung, aber roher Ausführung ein bekleideter Christus eingraviert. Der Kopf hat keinen Kreuznimbus, aber als Bekrönung ein eingraviertes Kreuz; die mit Parallelgefäß bekleideten Arme münden in spinnenartige Hände, in denen ein Nagel kenntlich ist; auf der perlstabverbrämten Tunika steigt als sich verjüngendes Schlingband ein der Stickerei nach-

gebildetes Ornament auf; den Abschluß bildet eine als Schlange gedachte Bekrönung.

Abb. 3, mit dem oberen Scharnier- und unteren Ösenansatz 8 cm hoch, 4 mm dick, hohl in Kupfer gegossen, um durch den verschwundenen gleich gestalteten, im Scharnier beweglichen Deckel zur Aufnahme von Reliquien geschlossen zu werden. Der fein eingravierte Schmuck besteht in einer schlanken Standfigur der Gottesmutter, die ihre Arme im Ellenbogen ausgebreitet erhebt, vor sich — nach Analogie der frühesten byzantinischen Madonnen — das schwebende Kind mit dem Kreuznimbus; das Gewand ist schuppenartig gemustert wie auf einer Miniatur des ältesten Würzburger Kodex, und mit eingesprengtem Kreisornament verziert, das auch als Grundschmuck wiederkehrt. Ob die Bekrönungsstriche den Rest einer Inschrift bilden, scheint nicht mehr festzustellen. Um die Rückseite eines, vorn mit dem eingravierten Kreuzifixus versehenen, Reliquienkreuzes handelt es sich, dessen Typus aus Mesopotamien stammen soll.

Abb. 4, diese Vorderseite eines ähnlichen kupfergegossenen Reliquienkreuzes ist mit dem oberen Scharnier und der unteren Öse 9 cm hoch, bei 3 mm Dicke; die Balken mit ihren birnartigen Ausläufern verbrämt ringsum eine Linie, innerhalb deren die eingravierte Standfigur eines Orans mit ausgebreiteten Armen und mit zonenartig das Gewand schmückenden Riffelungen. Die fünf durch den Guß bewirkten Öffnungen scheinen zur Aufnahme von bunten Glasflüssen bestimmt gewesen zu sein.

Abb. 5, messinggegossenes Votivkreuz von 14 1/2 cm Höhe, von 4 mm Stärke, auf der Rückseite ganz glatt, auf der Vorderseite durch kleine und große konzentrische Kreise verziert, von denen die letzteren den sich erweiternden Kreuzbalken harmonisch sich anpassen, während ein gezahnter, in eine große Öse auslaufender, vielleicht einem dekorativen Rundbogen mit schwebendem Kreuz nachgebildeter Halbkreis die oberen Kreuzbalken wirkungsvoll miteinander verbindet. Dieses offenbar zum Aufhängen bestimmte, daher wohl nur als Votivschmuck an einer Grab- oder Leuchterkrone zu deutende Kreuz erinnert an den kostbaren Gräberschmuck des VII. Jahrh., der 1858 in

Guarrazar entdeckt, dem Madrider und Cluny-Museum den berühmten Schatz lieferte.

Soll über die Ursprungszeit der vorstehend beschriebenen fünf Kreuze, welche an die niellierten Goldkreuze im Schatze von Monza erinnern, noch ein Urteil abgegeben werden, so wird sie mit dem Fortwirken der spät-römischen Traditionen in der fränkischen und karolingischen Periode in Verbindung zu setzen sein. Die Ornamentik paßt vollkommen in den Kreis dieser Traditionen, die figürlichen Darstellungen sind mit ihnen ganz vereinbar, und der, wie es scheint, beglaubigte Fundort bestätigt durchaus diese Vermutungen.

Abb. 6. Gemmenkruz von 22 cm Höhe, besteht aus zwei starkvergoldeten Kupferplatten mit zahlreich ausgeschnittenen ovalen Löchern, die nur zur Hälfte den Schmuck von Bergkristallen und blauen bzw. violetten Glasflüssen bewahrt haben. In die obere, ganz dünne Platte wurden die Öffnungen nach Maßgabe der zu fassenden Cabochons derart durchgetrieben, daß die übrig gebliebenen Ränder der Form derselben ganz genau sich anpaßten, um an- und eingedrückt ihnen als Fassungen zu dienen. Diesen entsprechen auf der etwas stärkeren rückseitigen Platte ganz genau, sorgsamst und scharf ausgeschnittene Löcher, welche die hier flachen Gläser durchscheinen lassen zu einer noch jetzt überaus feinen Wirkung, bei der die verschiedenen Töne durch ihre harmonische Gruppierung sich geltend machen. — In derselben Sauberkeit der Technik, aber viel schmuckvoller ist die Vorderseite behandelt, indem ihr rückwärts zahlreiche Ornamente mit dem Punzen eingetrieben sind. Als eine Art von Perlstab umziehen sie das ganze Kreuz, wie die einzelnen Steinfassungen, namentlich die größere der Mitte, die, vielleicht in einer Kamee oder in sonstigem Kleinod bestehend, leider verschwunden ist. Durch ähnliche Ziselieretechnik sind auch die zahlreichen Rosettchen gebildet, die zwischen den bunten Steinen als Goldknöpfe den Grund beleben und jene ihrer Isoliertheit entheben. Sie bestehen, je nach der Lücke, die sie auszufüllen haben, in Dreiblättern, in Sternen, in Schnecken, die den Eindruck frei empfundener Handtätigkeit machen und die ohnehin schon durch die organische Verbindung von Fond und Steinschmuck erreichte vornehme Wirkung noch erhöhen. So

erscheinen sie als die Vortäufel der Filigrantechnik, die erst in der Spätzeit der fränkischen Periode in die Schmucktechnik eintretend, vornehmlich bei den Agraffen zur Verwendung gelangte. Solche sind auffallenderweise in der fränkischen Hauptstadt Köln nicht gefunden worden, wohl aber in deren Nachbarschaft (z. B. Godorf), und als ein lokaler Nachklang dieser Technik mag das vorliegende, in Brühl ausgegrabene „Gemmenkruz“ erscheinen, das in seinen getriebenen Ornamenten an lombardisches Zierwerk anknüpft und das ottonische mit seinen Stelzrosetten vorbereiten hilft.

Abb. 7. Reliquienkruz von 37 cm Höhe, aus Eichenholz, das ringsum mit vergoldeten Kupferplatten bekleidet ist, auf der Vorderseite mit geometrisch durchbrochenen, die, hinter Hornblenden vertieft eingelassene, Reliquien durchscheinen lassen. Der in der ausgezackten Musterung an die altchristlichen Mosaikborten erinnernde Querbalken ist offenbar von hohem Alter, das mit dem durchleuchtend gerippten Seidenstoff bis in die Zeit Heinrichs des Heiligen zurückreicht, wegen der Identität mit dem bezüglichen Bamberger Gewebe. Der unvergoldete Längsbalken ist ohne Zweifel eine viel spätere und rohere Messingnachbildung. — Die vergoldeten aber ungemusterten Seitenbeschläge und namentlich die merkwürdigen, gut erhaltenen Platten der Rückseite weisen jedoch mit Bestimmtheit auf die frühe Periode, also auf das XI. Jahrh. hin. Auf ihnen ist nämlich die stofflich gedachte, in über Eck gestellten Quadraten mit Kreuzrosette bestehende Musterung dadurch gewonnen, daß durch zahllose ganz kleine Perlpunzenkreise die Zeichnung ausgespart ist, ohne Zuhilfenahme des Grabstichels, den die spätere Zeit bevorzugte. Die ottonische Epoche liebte diese primitive, mehr malerische Art, wie sie bereits das Brustkruz in Monza aufweist. — Wenn wir noch die hinsichtlich der Ausschnittornamente auf der Vorderseite sehr verwandten Beinborten auf dem karolingischen Einbanddeckel im Kölner Kunstgewerbemuseum, sowie auf den Reliquienkasten in Werden (hier Bd. XIV, Sp. 295), in St. Gereon und St. Andreas zu Köln, in meiner Sammlung zum Vergleich heranziehen, so kommen wir wiederum zu dem Ergebnis, daß dieses merkwürdige Reliquienkruz eine (vielleicht in Köln ausgeführte) Arbeit des XI. Jahrh. ist. Schästgen.

Eine Verkündigung in der ehemaligen Abteikirche von Karthaus-Prül.

(Mit Abbildung.)

Im letzten Jahrzehnt ist in Regensburg und seiner Umgebung eine Anzahl wertvoller, älterer Wandmalereien wieder ans Licht gebracht worden. Am bedeutendsten sind die ausgedehnten Bilder in den Chorpartien von Prüfening. Sie sind auch die ältesten. An sie reiht sich zeitlich das oben angekündigte Gemälde von Prül. Mehrere beachtenswerte Zyklen und Einzeldarstellungen aus der Zeit vom XIII. bis zum Beginne des XVI. Jahrh. fanden sich in der großartigen ehemaligen Dominikanerkirche zu Regensburg. Schon vorher war man in der ehemaligen St. Ulrichskirche, dem jetzigen Museum, auf umfangreiche Gemäldereste aufmerksam geworden, die namentlich für die Kunstübung in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh., aus der fast keine Proben sich mehr erhalten haben, charakteristische Beispiele liefern.

Die folgenden Zeilen wollen lediglich an das Prüler Bild, das bisher nur wenigen Kunsthistorikern bekannt geworden sein dürfte, einige Bemerkungen knüpfen.

Das Gemälde zielt das letzte südliche Bogenfeld der dreischiffigen Hallenkirche zwischen den beiden Westtürmen, in dem Raum über der jetzigen Orgelempore. Es ist kaum anzunehmen, daß es allein stand. War es aber ein Glied und zwar, wofür die Wahrscheinlichkeit spricht, das erste eines zusammenhängenden Zyklus, so verbirgt die jetzige Tünche der Kirche ein großes und wertvolles Werk frühmittelalterlicher Malkunst.

Der Meister unseres Werkes gehört ohne Zweifel einer hochstehenden Kunstschule an. Persönlich zeichnet ihn bei allem Anschluß an die hergebrachte Kunstübung Originalität und ein feines ästhetisches Gefühl aus.

Die Disposition des Bildes paßt er dem gegebenen Raume an. Wo die Verkündigung zuletzt in der mittelalterlichen Kunst von einer architektonischen Umrahmung umgeben worden war, war diese den beteiligten Personen entsprechend vielfach zweiteilig gebildet worden.¹⁾ Davon weicht unser Künstler ab. Er hat die bestimmte Absicht, der Haupt-

person die Mitte des Raumes anzuweisen. Dementsprechend baut er auch die Architektur, nicht das bescheidene Haus von Nazareth, sondern eine tempelartige, mehrfach abgestufte Anlage, in der Mitte des Bildes auf und stellt Maria in den einen großen, überwölbten Raum des Hauses, das nach der Seite des Beschauers offen ist. Nun galt es, die beiden seitlich freigebliebenen Segmentteile des Halbkreises auszufüllen. Der von links kommende Verkündigungengel war gegeben. Der Maler stellt ihn vor das Haus, durch dessen offenes Tor er seinen Gruß entbietet. Was er in dem freien Raume rechts anbringt, ist das Produkt seiner eigensten Erfindung und läßt uns einen tiefen Blick tun in die Eigenart dieser Künstlerseele. Er ist offenbar ein enthusiastischer Freund der Natur. Denn indem er einen köstlichen Blumenständer mit prächtigen Vasen und stilisierten Pflanzen, indem er Vierfüßler und Vögel und einen für seine Zeit wohl äußerst kunstreichen Springbrunnen mit Fischen malt, hat er Gelegenheit, uns an das ganze Reich der Natur, die Pflanzenwelt und die Tiere, die sich auf der Erde, im Wasser und in der Luft regen, zu gemahnen.

Auf den ältesten Abbildungen in der Prizilla-Katakomben war Maria sitzend, ohne alle Beigabe dargestellt.²⁾ Aber sehr früh erlangte das Protevangelium Jakobi Einfluß auf die Gestalt der Verkündigungsszene, nach dem Maria die Botschaft erhielt, als sie eben Wasser an der Quelle schöpfte und als sie, in ihr Haus zurückgekehrt, Purpurwolle spann. Letztere Auffassung war die populärere und gewann die Oberhand. So sehen wir die Verkündigung auf einem Elfenbein des Bischofstuhles zu Ravenna aus dem VI. Jahrh.³⁾ Maria sitzt in einem Stuhle und hält die beiden Spindeln. Neben ihr steht der Korb mit der Wolle. Mit kleinen Änderungen erhält sich das Motiv durch das ganze Mittelalter hindurch, wenn auch das Attribut des Buches

¹⁾ Kraus, »Real-Encyclop. d. chr. Altertümer«, (Freiburg 1889), 2, 935 (Abb. 517).

²⁾ Venturi-Schreiber, »Die Madonna, das Bild der Maria in seiner kunstgeschichtlichen Entwicklung bis zum Ausgang der Renaissance in Italien«, (Leipzig, o. J.), S. 152.

¹⁾ Vgl. Swarzenski, »Die Salzburger Malerei« (Leipzig 1908), Tafel LV, 171; LXXIV, 244; CIX, 368; CXXIV, 416.

als Symbol der *vita contemplativa* schon seit dem XIII. Jahrh. den Vorzug erlangte vor Spindel und Wollkorb, die unwillkürlich an die im Mittelalter niedriger gewertete *vita activa* gemahnten. Eine solche Modifikation ist bei dem Prüler Bilde, daß die hl. Jungfrau sich vor dem Boten Gottes erhoben hat. Aus dem ursprünglich, wie zum Beispiel auf dem Sarkophag beim Grabmal Dantes,⁴⁾ oft umfänglichen Korb, ist hier eine Schale geworden, welche die beiden Fadenkneuel birgt. Auffallend ist die kleine Gestalt Mariens, vermutlich ein absichtlicher Hinweis des Malers auf ihr jungendliches Alter. Zwei kon-

Stifter des Gemäldes, eine kleine bärtige Figur, die Hände betend erhoben. Leider fehlt eine Inschrift, die eine genauere Datierung des Werkes ermöglichen würde. In dem Stifter darf wohl ein Abt des Klosters vermutet werden und dann ein solcher aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrh., welcher Zeit der Stilcharakter des Gemäldes entspricht.

Noch ist einer Eigentümlichkeit zu gedenken. An verschiedenen Stellen des Bildes, so an der untersten Stufe des Thrones Mariens, auf der Innenseite der kleineren Blumenvase, an der Leiste unterhalb des Tempelvelums, mehrfach rechts oben an den



Verkündigung zu Karthaus-Prül bei Regensburg.
(Nach einer fotogr. Aufnahme des k. Baumeisters, Herrn F. Niedermayer in Regensburg.)

zentrische Kreise, innen und außen mit Strahlen besetzt, umgeben das zum Engel geneigte Haupt. Der Nimbus war außerdem wie auch beim Engel ursprünglich mit einem plastischen Schmucke besetzt.

An dem Engel ist kaum ein Zug, den der Künstler nicht einer lange geübten Tradition hätte entnehmen können. Das gilt selbst vom flatternden Mantelende, das jene Zeit übrigens nicht nur an bewegten Gestalten, sondern auch an stehenden Figuren häufig ganz konventionell in dieser Weise bildete.

Links vom Engel in der Ecke des Bildes kniet von einem Rundbogen umrahmt der

⁴⁾ Abbildung bei Venturi-Schreiber, a. a. O., S. 154.

sich verjüngenden Geschossen des Tempels usw. sind Buchstaben sichtbar (*C* oder *G*, *R*, *V*). Vielleicht waren durch sie die Farben angedeutet, durch welche das vorgezeichnete Bild ausgemalt werden sollte.

Der dominierende Ton des Bildes ist gelb, weitere meist verwendete Farben sind grau und rot. Das Unterkleid bei Maria und dem Engel ist ein ins Braune gehendes Gelb, der Mantel ist grau und hat bei Maria grünes Futter. Die Flügel des Engels sind von links nach rechts hellbraun, grau, rot, dunkelbraun.

Jedenfalls bedeutet das Prüler Verkündigungsbild eine wertvolle Bereicherung der erhaltenen Wandmalereien Süddeutschlands im XII. Jahrh.

Regensburg.

Jos. A. Endres.

Die Zahlensymbolik in ihren Beziehungen zur Gerechtigkeit



Pythagoras ist bekanntlich in dem Kreise der griechisch-römischen Kultur des Altertums der Urheber der Zahlensymbolik.¹⁾ Von ihm und seinen Anhängern sagt Aristoteles in der Metaphysik, sie hätten das Wesen der Dinge nicht im Feuer oder der Erde oder dem Wasser, sondern in den Zahlen zu erblicken geglaubt. Die Zahlen galten ihnen nicht als bloße Nummern, sondern als der Schlüssel zur Erkenntnis der Kräfte, die die Welt im Innersten zusammenhalten; und die Zahlen konnten ihnen das Verständnis erschließen, weil sich für sie die bunte Mannigfaltigkeit des Weltalls auf Zahlen aufbaute. Nicht nur von der sichtbaren, materiellen Welt glaubte man das. Auch die sittliche Welt, das Reich der ethischen Begriffe und Werte sollte in Zahlen das Fundament und das kürzeste und richtigste Ausdrucksmittel besitzen. So bekamen einzelne Zahlen ethische Bedeutung und die ethischen Begriffe eine mathematische Fassung. Die Zahlen hatten für die Pythagoreer nicht bloß gewisse Eigenschaften, sondern Kräfte, Tugenden, einen mystischen Sinn, der sich nur dem Denker und Eingeweihten erschloß.

Es ist merkwürdig, daß diese Zahlensymbolik der pythagoreischen Schule die folgenden Jahrhunderte auf stärkste beeinflußt hat. Platos Zahlenlehre hängt damit zusammen. Die Musikschriststeller des Altertums, der alexandrinische Philosoph und Jude Philo, die griechischen und lateinischen Kirchenväter, die Philosophen und Dichter, Theologen und Liturgiker, Architekten²⁾ und Musikanten des Mittelalters huldigen der Zahlensymbolik. Nicht einmal die Jurisprudenz hat sich von ihr freigehalten. In Justinians Pandekten finden sich ihre Spuren.³⁾ Und selbst ein so unbefangener Laie wie Eike von Regow hat sich in seinem Sachsenspiegel, dem berühmten Rechtsbuche des XIII. Jahrh., diesem Einfluß willig unterworfen;⁴⁾ — von

dem kabbalistischen Unfug der spätjüdischen Literatur und den Ausläufern der modernen Mystik ganz zu schweigen.

Die Tatsachen und Vorstellungen des natürlichen und geistigen Lebens, die dabei als symbolisiert betrachtet und in den heiligen, mystischen Zahlen verehrt wurden, sind Legion. Von den Sphären des Weltalls, der Erlösung und Auferstehung durchläuft diese Zahlensymbolik des Altertums und Mittelalters alle Stufen kirchlicher und weltlicher, himmlischer und irdischer Erkenntnis und Tradition bis herunter zu den Kieselsteinen, die David aufnahm, ehe er Goliath zu beschließen begann. Daß die Sternenwelt sich in acht Sphären gliedert, ist dem Mystiker eine tiefe Wahrheit, die er in Andacht verehrt; aber daß David gerade fünf Kiesel nahm, keinen mehr und keinen weniger, das fesselt beinahe ebenso sein Interesse. Zufall gibt es in den Zahlen nicht. Es schickt sich nicht, daß man als denkender Mensch nicht den tiefen Sinn erkennen sollte, der sich hier hinter der Hülle birgt. Wo bliebe die Würde des erlösten Christen, wenn wir nicht einmal solche kleinen Rätsel zu lösen verstanden!

Aus der Fülle jener mit Hilfe von Zahlen symbolisierten Vorstellungskreise treten von Anfang an besonders markant die Tugenden hervor. Schon bei Pythagoras und seiner Schule machte sich darin der enge Zusammenhang geltend, der zwischen seiner Zahlentheorie und seiner Ethik bestand. Und die Rolle, die die mittelalterliche Kirche den Tugenden zuwies, hielt in der christlichen Zahlensymbolik nicht nur die antike Tradition teilweise am Leben, sondern bereicherte sie um manchen neuen Zug, indem sie neue Verbindungen zwischen bestimmten Zahlen und bestimmten Tugenden feststellte. Zu diesen Tugenden, mit denen sich die Zahlensymbolik von Pythagoras bis ins späte Mittelalter beschäftigt, gehört die Gerechtigkeit.

I. Die Quadratzahlen Vier und Neun und ihre Wurzeln Zwei und Drei.

Ganz allgemein, ohne Bezug auf eine einzelne Zahl, betrachteten die Pythagoreer die Quadratzahl, den *ἰσοθῆτος ἰσῆς ἴσος*, als Symbol der Gerechtigkeit. Sie bezeichneten sie auch als *τὸ ἀνίστηνον ὁδός*, um damit die

¹⁾ Zeller, »Geschichte der griechischen Philosophie«, I, 1. 5. Aufl. p. 389 f.

²⁾ Mâle, »L'art religieux du XIII^e siècle en France«, Nouv. éd. 1902. p. 27 f.

³⁾ Franz Hoffmann, »Zeitschr. f. Rechtsgeschichte«, XI, p. 340; XII, p. 180.

⁴⁾ Schröder, »Dtsh. Rechtsgeschichte«, 5. Aufl. p. 678.

Gleichheit von Tat und Rechtsfolge, den Gedanken der Vergeltung zum Ausdruck zu bringen. Die Mitteilungen, die wir darüber Aristoteles' nikomachischer Ethik und der Schrift „Magna Moralia“ verdanken, werden von Alexander Aphrodisiensis in seinem Kommentar zu Aristoteles' Metaphysik bestätigt.

Zwei Quadratzahlen sind es aber ganz speziell, die dabei vor allen andern für die Pythagoreische Zahlensymbolik in Betracht kommen: die Zahl Vier und die Zahl Neun. Eins, als Quadrat seiner selbst aufgefaßt, hat nicht die Kraft, sich von seinem Ausgangspunkt Eins zu entfernen. Zwei und Drei (dagegen sind dazu imstande, wenn sie ins Quadrat erhoben werden. Und so sind Vier und Neun die ersten selbständigen Quadratzahlen der kleinsten geraden und der kleinsten ungeraden Zahl, die sich durch Potenzierung über sich selbst erheben kann.

Die Zahl Vier ist möglicherweise ursprünglich von den Pythagoreern allein zur Symbolisierung der Gerechtigkeit benutzt, und die Zahl Neun erst später von ihnen derselben Ehre gewürdigt worden. Jedenfalls spielt in der späteren Literatur in dieser Hinsicht dauernd die Vier eine ungleich größere Rolle als die Neun. Der Grund liegt darin, daß die Vier nicht bloß gleich zweimal zwei, sondern auch gleich zwei plus zwei ist, während sich die Neun als ungerade Zahl nicht in zwei ganzzahlige Hälften zerteilen läßt, und drei plus drei nur sechs, aber nicht neun ergibt. Mit besonderer Vorliebe nahm man diejenige Zahl zum Sinnbild der Gerechtigkeit, deren Wurzel, zu sich selbst addiert und mit sich selbst multipliziert, beidemal dieselbe Zahl ergab. Daneben erfreute sich die Zahl Vier besonderen Ansehens, weil sie, um die Summe der kleineren ganzen Zahlen Eins plus Zwei plus Drei gleich Sechs vermehrt, auf Zehn anwächst. Außerdem spielen hier wie sonst in der Zahlensymbolik nicht bloß arithmetische, sondern auch geometrische Erwägungen mit hinein. Die Zahl Vier ist die Zahl des Flächenquadrates: vier Seiten, vier Ecken, vier rechte Winkel. Die Vier gibt die Richtungen an, in denen zwei Grade, die sich schneiden, verlaufen. Es ist klar, daß auch in diesen Beziehungen die Zahl Neun hinter der Vier zurücksteht. Die entsprechenden Verhältnisse der Neun, Neuneck usw., sind in

der Geometrie genau wie in der Arithmetik längst nicht so einfach, so wesentlich. Ohne Zweifel aber spielen bei der Wahl der Vier die Hauptrolle rein zahlenmäßige Erwägungen: $4 = 2 \cdot 2 = 2 + 2 = (1 + 1) + (1 + 1)$. Das Gleichgewicht in der Handhabung der Gerechtigkeit, das zur Wahl der Wage als Attribut der Gerechtigkeit in Kunst und Dichtung mit beigetragen hatte, wurde von den Pythagoreern in der Vier erblickt. Die Vier galt ihnen als gleichgeteilt und darum als gerechte Zahl.⁵⁾

Völlig unter der Einwirkung dieser pythagoreischen Lehre von der Symbolisierung der Gerechtigkeit durch bestimmte Zahlen steht Philo von Alexandrien.⁶⁾ Aus seinen Schriften kommt hauptsächlich eine Stelle seines Buches von der Erschaffung der Welt in Betracht. Genau aus denselben Gründen, die die Pythagoreer geltend gemacht hatten, bezeichnet er die Vier als „*μῆτρος δικαιοσύνης καὶ ἰσότητος*“. Und sehr charakteristisch ist es, daß er unmittelbar daneben betont, daß die Neun zwar aus der Drei als deren Quadrat hervorgehe, daß aber die Drei um sich selbst vermehrt nur Sechs ergebe. Offenbar betrachtet er die Neun nicht als Maß der Gerechtigkeit und Gleichheit. Aber ihre Erwähnung an dieser Stelle weist auf die pythagoreische Lehre der älteren Zeit zurück, die zuweilen neben der Vier auch die Neun als Symbol der Gerechtigkeit betrachtet hatte.

Es ist interessant, diese mystische Auffassung der Vierzahl in der nachchristlichen Literatur weiter zu verfolgen. Ein Traktat, der fälschlich dem Ambrosius zugeschrieben wird, in Wahrheit jüngeren Ursprungs ist und den Titel „De XLII mansionibus filiorum Dei“ führt,⁷⁾ stellt durchaus im Sinn der Pythagoreer die Behauptung auf: „Justitiam quaternarius insinuat.“ Die Gründe, die diesen Satz beweisen sollen, sind zum Teil neu. Die Vier, heißt es, schließt die vier „Maße“

⁵⁾ Theologumena arithmeticae. ed. Ast. 1817. p. 23. Aristides Quintilianus, „de musica“ I. 3. (Meibom., „antiquae musicae auctores“ II, 1652 p. 155.) Abert, „Musikanschauung des Mittelalters.“ 1905. p. 22, 32.

⁶⁾ „Opera“, ed. Cohn u. Wendland. I. 1896. p. 16 f.: De officio mundi 16; p. 81: Leg. Allegor. I. 23; II. 1897. p. 156 f.: De plantatione 28 f.; IV. 1902. p. 226: De Vita Mosis II (III). 11.

⁷⁾ Migne, „Patrologia lat.“ XVII (Ambr. II, 2). 1879. col. 12. Abert, p. 118 not 7.

des Weltalls in sich: punctum, linea, superficies und soliditas. Auf ihr beruht guten Teils die Harmonie in der Musik. Die vier Seiten des Quadrats sind notwendig gleich. Gleichheit aber ist die Mutter der Gerechtigkeit, die selber die Führerin und Meisterin der anderen Tugenden ist.

Im deutschen Mittelalter ist die Zahl Vier nicht mehr als Symbol der Gerechtigkeit aufgefaßt worden. Beweise fehlen bisher. Die Vier wurde je länger je mehr als eine wesentlich irdische Zahl aufgefaßt: vier Elemente, vier Winde, vier Himmelsrichtungen, vier Jahres- und Tageszeiten, vier Weltalter, vier Bußübungen.⁸⁾ Und so ist die Zahl Vier zwar auch die Zahl der Kardinaltugenden des Menschen, zu denen die *Justitia* gehört. Aber Sinnbild der Gerechtigkeit scheint sie nach der herrschenden Zahlentheorie des christlichen Mittelalters nicht mehr gewesen zu sein. Auch die Zahl Neun⁹⁾ galt damals überwiegend als eine unvollkommene Zahl, die häufig mit den neun undankbaren Aussätzigen aus dem Lukasevangelium (17, 17) in Verbindung gebracht wurde.

Neben der Vier und der Neun werden in der Literatur des Altertums ganz vereinzelt auch die Zahlen Zwei und Drei als Symbol der Gerechtigkeit bezeichnet.

In den „*Theologumena arithmeticae*“, die früher als Arbeit des Jamblichus galten, heißt es in dem Abschnitt über die Zwei,¹⁰⁾ sie werde wegen ihrer Scheidung in zwei gleiche Hälften, eins plus eins, auch *Dike*, gleichsam *Diche*, genannt. Der Herausgeber Ast weist mit Recht darauf hin, daß sich die sprachliche Herleitung *δικασον* von *δικαιο* und *δικαστής* von *δικαστής* schon bei Aristoteles¹¹⁾ findet.

Die entsprechende Behauptung bezüglich der Drei begegnet in Plutarchs Abhandlung

von Isis und Osiris,¹²⁾ nur mit dem kleinen Unterschied, daß er nicht von der Göttin *Dike*, sondern von der *Dike* im Sinne der Gerechtigkeit spricht. Er führt die Anschauung ausdrücklich auf die pythagoreische Schule zurück und gibt als Grund für die Wahl der Drei als Symbol der Gerechtigkeit die Tatsache an, daß die ausgleichende Gerechtigkeit (*ἰσότης καὶ δίκαιον*) die Mitte halte zwischen dem angemäßigten Recht des Missetäters und dem gekränkten Recht des Verletzten.

Wenn gerade die Zahlen Zwei und Drei gelegentlich neben der Vier und Neun mit der Gerechtigkeit gleichgestellt werden, so ist das offenbar kein Zufall. Denn das eine Mal handelt es sich um die Wurzel der Vier, das andere Mal um die Wurzel der Neun.

II. Die Zahl Acht

Wenn wir die bisher besprochenen Zahlen als Symbole der Gerechtigkeit mit Sicherheit in den Quellen des Altertums nachweisen konnten und das Absterben der Tradition im Lauf des Mittelalters feststellen mußten, so liegt die Sache bei der Acht umgekehrt. Hier haben wir zuverlässige und einwandfreie Zeugnisse im späteren Mittelalter, im elften und dreizehnten Jahrhundert. Dagegen macht es Schwierigkeiten, die Fäden aufzufinden, die hier in das Altertum zurückreichen.

Marchettus von Padua schrieb im Jahre 1274 eine Schrift unter dem Titel: „*Musica seu Lucidarium in arte musicae planae*“, welche 1784 von Martin Gerbert in seiner Sammlung der „*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*“ veröffentlicht worden ist.¹³⁾ In einem besonderen Kapitel¹⁴⁾ dieser Schrift spricht Marchettus von der „*Consonantia diapason*“, von der Oktave. Er führt dabei Äußerungen von mehreren älteren Schriftstellern an, z. B. Boethius, Remigius und auch einem Bernardus. Er sagt: „Bernardus: *pulcra symphonia diapason in octo vocibus pollet; antiqui enim numerum octonarium iustitiam vocaverunt.*“¹⁵⁾ Der Bernardus, auf den sich Marchettus beruft, ist nicht etwa der

⁸⁾ Müller u. Mothes, »Archäol. Wörterb.« II, 1878, p. 894; Otte, »Handb.« I, 1883, p. 489; Barbier de Montault, »Traité d'iconographie chrétienne« I, 1890, p. 68 f.; Kraus, »Gesch. d. christl. Kunst« II, 1897, p. 442; Menzel, »Christl. Symbolik« II, p. 524; Albert, p. 181 f.

⁹⁾ Wölfflin, »Zur Zahlensymbolik« im Archiv f. lat. Lexikographie, IX, 1896, p. 333 f.; Weinhöld, »Die mystische Neunzahl bei den Deutschen«, in d. Abhandl. d. Akad. d. Wiss. z. Berlin. A. d. J. 1897: II, 1, p. 1—61.

¹⁰⁾ Ed. Ast, p. 12, 165.

¹¹⁾ Eth. Nic. V, 4 (»Opera« II, 1883, p. 57).

¹²⁾ »Opera«, III, p. 466, Firmin-Didot.

¹³⁾ III, p. 64 ff.

¹⁴⁾ »Tractatus«, VI, cap. IV, p. 85. Albert p. 187.

¹⁵⁾ Den Hinweis auf diese Stelle und damit den Anlaß zu dieser Untersuchung danke ich Herrn Professor D. Kleinert.

hl. Bernhard von Clairvaux, obwohl auch dieser zu den Musiktheoretikern des Mittelalters gehört, vielmehr der Abt Bern¹⁶⁾ des Klosters Reichenau, der ursprünglich Mönch im Kloster Prüm, 1008 seinen Posten antrat und bis zu seinem Tod im Jahr 1048 behielt. Dieser Abt, der zuweilen auch Berno oder Bernhard genannt wird, hat einen „Tonarius“ geschrieben und einen Prologus dazu. In dieser Einleitung sagt er:¹⁷⁾ Die acht Töne der Oktave kehren, indem die Gerechtigkeit sozusagen es vorschreibt,¹⁸⁾ mit dem achten Tone gleichsam zu ihrem Erzeuger zurück. Daher nannten die Alten den „octonarius“ schön Gerechtigkeit,¹⁹⁾ nicht allein wegen jener harmonischen Beziehung, sondern auch weil er sich dergestalt in gleiche Hälften, vier und vier, zerlegen läßt, daß man wiederum jede in zwei gleiche Hälften, zwei und zwei, zerlegen kann.

Musikalische und arithmetische Beobachtungen treffen hier miteinander zusammen. Aber es scheint klar, daß Bern unter seinem „Octonarius“ nicht die Oktave und auch nicht den achten Ton, sondern einfach die Zahl Acht versteht. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sich jenes Zitat des Marchettus von Padua auf diesen Ausspruch Berns bezieht. Und Marchettus hat ganz richtig zu dem Ausdruck „octonarius“ „numerus“ hinzugefügt.

Die Zahl Acht ist in den indoeuropäischen Sprachen nicht bloß zahlenmäßig, sondern auch sprachlich als Verdoppelung der Vier aufzufassen;²⁰⁾ sie stellt sich, sagt Schrader, als deutliche Dualbildung dar und scheint den Blick in eine Zeit zu eröffnen, in der die Grundzahlen nur innerhalb einer Tetrade (1—4) sprachlich ausgebildet waren.²¹⁾ Die Zahl Acht ist ferner die erste selbständige

Kubikzahl (2 · 2 · 2) und das Doppelte der kleinsten Quadratzahl. Und zugleich ist sie Anfang und Differenz der Reihe, die durch die Quadrate der ungeraden Zahlen (1, 9, 25, 49, 81 usw.) gebildet wird. Endlich steigert sie die Sieben um eins und hat dadurch, ganz abgesehen von ihren anderen Eigenschaften, große Bedeutung für die Symbolik erlangt. Schon in der Philosophie und Musiklehre des Altertums spielt sie von Pythagoras ab ihre Rolle. Und darüber hinaus weist in noch höheres Altertum der rätselhafte phönizische Gott Esmun²²⁾ zurück, der als „Achter“ zu den sieben „Kabiren“ hinzukam und wie sie als Schutzherr der Ordnung und des Rechtes galt.

Unter diesen Umständen scheint es gänzlich verfehlt, wenn Abert²³⁾ jene Angabe Berns, die ihm Marchettus nachsprach, die Alten hätten die Zahl Acht Gerechtigkeit genannt, einfach für ein Mißverständnis erklärt; die Alten, das heiße die Pythagoreer, hätten wohl gelegentlich die Zahlen Vier und Neun, nicht aber die Acht als Gerechtigkeit aufgefaßt. Der Vorwurf, der damit dem Abte Bern gemacht wird, ist offenbar vorschnell erhoben.

Schon bei den Kirchenvätern finden sich Anhaltspunkte für Beziehungen zwischen der Acht und der Gerechtigkeit. Sie äußern sich über den mystischen Sinn der Zahl Acht hauptsächlich bei der Erklärung des sechsten Psalms, weil er der erste ist, in dessen Überschrift die Notiz „pro octava“ steht, jener harmlose kleine Zusatz, der heute einhellig auf die Tonart, von manchen auf den Baß bezogen wird. Gregor von Nyssa und viele andere²⁴⁾ sehen darin eine Anspielung auf die Auferstehung. Die Sieben ist die Zahl des Weltlaufs im Kreise der siebenstägigen Wochen bis zum Gericht. Mit der Acht beginnt die Welt der Erlösung, der Auferstehung. Nicht die Gerechtigkeit, aber der Tag des Gerichts, in dem die Gerechtigkeit triumphiert, wird in der Acht symbolisiert gesehen. Manche, wie Augustin²⁵⁾ und Beda,²⁶⁾ weisen aus-

¹⁶⁾ Hauck, »Kirchengeschichte Deutschlands«, III³ u. 4, 1906, p. 482, 486, 493, 523, 531, 553 f., 559, 562, 620, 967 f. Brambach, »Reichenauer Sängerschule«, in den Beiheften zum Zentralblatt f. Bibliothekswesen, I, 2, 1888, p. 15. Wetzler und Welte, »Kirch. Lex.« II¹, 1883, Sp. 446. Potthast, »Wegweiser«, I¹, p. 154. Wattenbach, »Gesch.-Q.«, I, 4, p. 398, II, p. 42.

¹⁷⁾ Migne, Patrol. lat. CXLII, 1853, c. 1103; cf. Gerbert, Scr. II, p. 81 ff.; Abert, p. 187.

¹⁸⁾ Quadam dictante iustitia.

¹⁹⁾ Pulchre eundem octonarius antiqui iustitiam vocaverunt.

²⁰⁾ Grimm, »Wörterbuch«, I, Sp. 164.

²¹⁾ »Reallexikon der indogermanischen Altertums-kunde.« 1901, p. 967 f.

²²⁾ Duncker, »Geschichte des Altertums«, I⁴ 1874, p. 277 f.

²³⁾ p. 187.

²⁴⁾ Migne, P. l. XV, 1845, col. 1649. Ambrosius: sicut enim spei nostrae octava perfectio est, ita octava summa virtutum est; ibid. not. c.

²⁵⁾ Migne, Aug. IV, 1, col. 90.

²⁶⁾ Migne, Bed. IV, col. 511.

drücklich die Ansicht ab, als ob man die Länge der Weltalter auf siebentausend Jahre fest berechnen könne und darum der Acht jenen mystischen Sinn beilegen müsse. Aber im Resultat halten sie die Gleichsetzung für völlig richtig. „Potest,“ sagt Augustin, „dies iudicii octavus intelligi.“ Und ebenso Beda: „Dies iudicii potest optime octava vocari.“ Auch Gregor der Große²⁷⁾ sieht in der Acht den Tag des ewigen Gerichts, den „Dies irae“.

So läßt sich bei vielen Kirchenvätern bei der Acht eine Bezugnahme auf das jüngste Gericht feststellen. Aber dabei bleibt offenbar eine Differenz gegenüber der Justitia, von der Bern von Reichenau spricht. Und sein Ausdruck „Antiqui“ geht auch offenbar auf die alten Heiden. In der Tat finden sich auch bei ihnen Anklänge.

Bei Hesychius²⁸⁾ findet sich die rätselhafte Bemerkung: „*δικαιοσύνη ἡ χοῖνιξ μυστακῶς*.“ Der Versuch älterer Erklärer, in diese Stelle durch die Ersetzung des Wortes *χοῖνιξ* durch das andere Wort *ροῖνιξ* mit Bezug auf den Ausspruch des Psalmisten „Justus ut palma florebit“ Sinn zu bringen, hat längst aufgegeben werden müssen. Die *χοῖνιξ*²⁹⁾ aber ist ein griechisches Hohlmaß. Im übertragenen Sinn wird der Ausdruck für den täglichen Lebensunterhalt genommen. Doch daran ist hier schwerlich zu denken, wenn sich auch allenfalls zwischen der Gerechtigkeit und dem, was der Mensch täglich zum Leben braucht, ein Zusammenhang auskugeln ließe. Vielmehr liegt die Lösung des Rätsels höchstwahrscheinlich in der Zahl Acht. Die attische *χοῖνιξ* ist das Achtel des attischen *λευγός* und des römischen *modius*, die böotische *χοῖνιξ* das Achtel des böotischen *σαθής*, des phönizischen *Saton* und des lakonischen *λευγός*, ein Maß des täglichen Lebens, an das kein Grieche dachte, ohne daß ihm die Zahl Acht vor Augen stand.

Die Erklärung bleibt zweifelhaft. Aber es findet sich bei den „Antiqui“ eine deutlichere Beziehung zwischen der Acht und der Gerechtigkeit in jenen „Theologumena arithmeticae“ bei der Erörterung der Zahl Acht.³⁰⁾

²⁷⁾ Migne, Greg. II, col. 1030.

²⁸⁾ „Lexicon“, I. Lugd. Bat. 1740, fol., col. 994.

²⁹⁾ Pauly-Wissowa, „Realenzyklopädie“, III. 1899. Sp. 2356 f. Hultsch.

³⁰⁾ Ed. Ast, p. 54

Sie wird panharmonisch genannt, „*οὗτοι ἰσῶς τῶν ἰσῶς καὶ πάντων αὐτῆ καθαρῶς θεία ἡμῶν δεικναιότην γίνεσθαι*.“ Genau wie bei Bern von Reichenau das Anwachsen der acht aufeinander folgenden Töne wird hier das Anwachsen der Acht ($= 2 \cdot 2 \cdot 2 = 2 + 2 + 2 + 2$) auf die Gerechtigkeit zurückgeführt. Der Ausdruck „*δεικναιότην γίνεσθαι*“ entspricht Berns Worten: „*quadam dictante justitia*.“

Danach ist es sehr wahrscheinlich, daß sich auch die unmittelbare Symbolisierung der Gerechtigkeit durch die Zahl Acht tatsächlich aus der antiken Literatur nachweisen lassen wird.

Andere als die genannten Zahlen können fürs erste als Symbole der Gerechtigkeit nicht angeführt werden. Die Zahl Zehn³¹⁾ wird in der kirchlichen Schriftstellerei des Mittelalters vielfach Sinnbild des Gesetzes mit Rücksicht auf den Dekalog genannt, aber wohl niemals Sinnbild der Gerechtigkeit.

Eine Beziehung zwischen der Gerechtigkeit und der Zahl als solcher findet sich am Hildesheimer Taufbecken aus dem XIII. Jh., wenn dort neben der Justitia der Hexameter steht:

Omnia in numero, mensura et pondere pono.

Die Worte gehen zurück auf die Stelle in der Weisheit Salomons (11, 22), wo es heißt: „Du hast alles geordnet mit Maß, Zahl und Gewicht“, und damit auf einen Bibelvers, der unter dem Einfluß der griechischen Zahlensymbolik geschrieben ist und auf die Entwicklung der christlichen Zahlensymbolik aufs stärkste eingewirkt hat.

Endlich ist noch aus der antiken Musiktheorie des Aristides Quintilianus eine musikalische Symbolisierung der Gerechtigkeit zu erwähnen. Er unterscheidet vier „Systeme“, Hypason et meson, synemmenon, diezeugmenon und hyperbolaeon, und setzt sie den vier Kardinaltugenden gleich. Das System synemmenon teilt er der Gerechtigkeit zu.

Uns modernen Menschen wird es schwer, uns in diese phantastischen Vorstellungen vergangener Zeiten hineinzudenken. Hören wir etwa, daß die Zahl Fünf die Ehe bedeutet, so sind wir geneigt, das für Unfug zu halten. Wir wissen die Zahlen zu schätzen. Aber wenn wir heute von ihrer Bedeutung sprechen,

³¹⁾ Müller-Mothes, II, p. 994. Migne, Augustin IV, 2, c. 1961.

so liegt es der flachen Auffassung des Durchschnittsmenschen am nächsten, an kilometerfressende Automobile oder das blaue Band des Ozeans, an die Millionen des Industrie- und Bankverkehrs oder an die Riesenziffern der Statistik zu denken. Der schlechte Sinn der alten Zeit wußte klarer und unmittelbarer als unsere kultivierte Gegenwart den Wert zu erkennen, der in der kurzen Zahlenreihe von eins bis zehn für uns alle enthalten

ist. Und wenn die klugen Leute von heutzutage über diese „Spielereien“ der Vergangenheit gern hochmütig als über Unsinn aburteilen, so tun wir gut, uns gelegentlich daran zu erinnern, daß in ihnen Jahrhunderte hindurch die Kräfte der Phantasie und des Gemüts Befriedigung fanden, und daß die Zahlensymbole ihren Urheber selbst nur ein Gleichnis waren und weiter nichts.

Berlin.

Ernst v. Moeller.

Der Thron Salomos in ältester Form.

(Mit Abbildung.)



In Brixen hat sich das Bild eines alten, deutschen Münsters in seinen wesentlichen Umrissen noch gut erhalten. Den größten Raum und die ausgezeichnete Stelle nimmt die Domkirche ein. Ihre ursprüngliche Anlage in Form des lateinischen Kreuzes mit später angefügtem frühgotischen Chore, der in sieben Seiten eines Zehnecks abschließt, hat auch der Umbau in neuerer Zeit nicht verwischt. An der Fassade flankieren noch zwei mächtige Glockentürme das modernisierte Hauptportal. Daran schließt sich auf der Südseite die ehemalige bischöfliche Wohnung, (seit 1807 weltliches Amtsgebäude) mit der bischöflichen Kapelle, der heutigen Frauenkirche. In gleicher Lage zieht sich vom Chore und südlichen Kreuzesarme des Domes der Bruderhof d. h. die einstige gemeinschaftliche Wohnung der Kanoniker (in südlicher Richtung) hin und bildet den östlichen Abschluß des Münsters. Zwischen diesen genannten Gebäuden liegt der Kreuzgang mit seinen gefälligen Stülhallen; dessen Südseite begrenzt die Johannes-Taufkapelle.

Deren erste Bauanlage ist mit Ausnahme des später eingesetzten gotischen Gewölbes und eines aufgesetzten Turmes unversehrt auf uns gekommen. Ihr Bau ist so interessant, daß wir desselben kurz gedenken müssen. An das Schiff im länglichen Viereck schließt sich ein Querschiff an, das aber nach außen nicht vorspringt, sondern nur durch Ecklisenen kennbar gemacht ist. Die kleine Apsisnische liegt in der Dicke, der mächtigen Ostwand des Querschiffes, so daß sie nach außen kaum bemerkt wird. Im Aufriß tritt uns byzantinisch-lombardisches Element entgegen, nämlich in

der schlanken, achteitigen Kuppel, welche mitten im Querschiffe auf einem vierseitigen Unterbau mit gewölbten Einsatzwinkeln sich erhebt. Die Verhältnisse sind sehr schön und genau durchgeführt, aber die Ausführung zeigt eine rohe und ärmliche Arbeit, nirgends gehauene Steine, was alles auf ihr hohes Alter, aus der Zeit vor dem ersten Jahrtausend schließen läßt, da das bischöfliche Münster unter Bischof Richbert (956—976) bereits bestanden hatte. [Tinckhauser, Beschreibung der Diözese Brixen I, 113.]

Die bischöfliche Kapelle wie die Tautkapelle wurden bald nach der infolge einer Feuersbrunst notwendigen Wiedereinweihung des Domes an den Wänden bemalt. Einen besonders reichen Gemälde Schmuck erhielt die Taufkapelle. Die darin erhaltenen ältesten Gemälde bedecken die oberen Flächen der vier Schiffswände, während die ältesten des Chores oder des Querschiffes jünger sind und überhaupt mit ersteren in keinem näheren Zusammenhang stehen. Leider hat man im Schiffe später, wie bemerkt, für die flache Holzdecke ein Gewölbe mit kräftigen Rippen in Kreuzesform eingesetzt, mit dessen Ansätzen einzelne Figuren teilweise zugedeckt, das eine Fenster an der Südseite erweitert, das andere vermauert und überdies noch alle Gemälde übertüncht! Kam nach der Bloßlegung in den letzten Jahren das Ganze einigermaßen in beschädigtem Zustande zum Vorschein, so waren doch Köpfe, Hände, Gewandwurf, Farben derart erkennbar, um sich eine genaue Vorstellung von Inhalt und der Charakteristik der ungemein interessanten symbolischen Gemälde machen zu können. Sehr zu bedauern ist, daß von den vielen Inschriften nur ganz

wenige Reste erhalten blieben, um unser Bild mit anderen verwandten Inhalts auch in dieser Beziehung vergleichen zu können, als mit dem aus dem aufgehobenen Nonnenkloster Wormel im Paderbornischen, nun im christlichen Museum zu Berlin, dann jenem im Refektorium des Prämonstratenserklusters zu Bebenhausen, im Nonnenchor zu Gurk und dem Relief im Giebel über dem Hauptportal des Straßburger Münsters.

Wie in diesen ist auch in der Johannes-Taufkapelle zu Brixen der Thron Salomos,

Ein hoch idealer Zug älterer Zeit und ein besonderes Merkmal des Gemaldes in Brixen besteht darin, daß Maria „allein“ ohne das göttliche Kind gewählt wurde, während sie dasselbe in allen obgenannten Darstellungen des Thrones Salomos auf den Armen trägt.

Im III. Buche der Könige 10, 18—20 steht zu lesen: „Salomo machte sich einen großen Thron von Elfenbein und überkleidete ihn mit ganz gelbem Golde. Dieser hatte sechs Stufen und der obere Teil des Thrones war rund an der Rückseite und zwei Arme hielten



Der Thron Salomos in der Johannes-Taufkirche zu Brixen nach Photographie von Largajoli.

und zwar in seiner ältesten Form im Vergleich zu den genannten Kompositionen dargestellt. Im Grunde handelt es sich um das höchste Lob Marias, um eine wahre Mariologie, im Bilde des Thrones des weisesten Königs der Welt, in einer höchst erreichten Vollständigkeit und Schönheit gedacht und durchgeführt.

Die Bedeutung des Thrones ist nichts anderes als: Der Sitz der Weisheit (Sedes Sapientiae), die Sapientia in der zweiten göttlichen Person, der Gedanke des ewigen Vaters. Die Sapientia hat in der Zeit ihren Thron auf Erden im „Schoße Mariens“ aufgeschlagen, ist Mensch geworden.

auf beiden Seiten den Sitz und zwei Löwen standen neben den Armen. Und zwölf kleine Löwen standen auf den sechs Stufen auf beiden Seiten“. — Der Löwe ist bekanntlich Sinnbild der Macht, und die Zwölfzahl derselben entspricht den Stämmen Israels; in unserem Falle besser den zwölf Propheten, den zwölf Aposteln. Zu Bebenhausen und Gurk folgt der Bau des Thrones ziemlich genau der Beschreibung in der Schrift; am ersteren Bilde finden wir die Löwen an der Stirnseite der Stufen angebracht, da auf den Stufen selbst weibliche symbolische Gestalten stehen, am letzteren ist die Einteilung der

Komposition insofern eine verschiedene, daß die Löwen auf den Stufen sich lustig tummeln und die Figuren eigene Sockel haben. In Brixen fehlen alle Löwen, auf den Stufen stehen ganz andere Figuren und die Brustbilder über den stehenden wie dort sind auch nicht zu sehen.

Eigenartig ist, daß in Bebenhausen unten am Vordergrund oder Unterbau des Thrones das Bild des thronenden Königs Salomo mit Szepter und befehlender Geberde dargestellt ist, um so den Beschauer so recht klar und deutlich an dessen Thron zu erinnern.

In Brixen nimmt die großartige symbolische Darstellung des Thrones Salomos die ganze Wandfläche über dem Chorbogen ein und setzt sich bis in die Mitte der Schiffswände fort, wo die Nebenbilder eines verwandten und gleich großartig aufgefaßten Hauptbildes der Westwand beginnen. Auf den obersten der sechs Stufen des Thrones ist der Thronisitz aufgestellt; er hat doppelten verzierten Fußschemel und abgerundete Rücklehne. Darauf hat eine schlanke stattliche Frauengestalt in majestätischer Ruhe Platz genommen. Ihr gerundetes Gesicht mit großen, weitoffenen Augen umrahmt fein geordnetes Haar und darauf liegt ein buntes Kopftuch. Auch eine Art ganz niedriger Mitra anstatt der Krone fehlt nicht als Schmuck des hehren Hauptes und dahinter breitet sich ein großer gelber Nimbus aus. Der lange auf der Brust durch eine Agraffe zusammengehaltene Mantel von sehr hellrosaroter Farbe wallt in einem langen welligen Zipfel über das eine Knie hinunter und läßt das violette Gewand größtenteils sichtbar. Die beiden Hände halten ein langes über den Schoß ausgebreitetes Band. Leider ist jede Spur der Inschrift verwischt; zweifelsohne war eine solche vorhanden, da wir ihre Spuren auf den Bändern der Nebenfiguren verfolgen können. Was war etwa darauf zu lesen? — *Sedes Sapientiae*? — Dafür stimmt die oben bereits erklärte Bedeutung des Thrones Salomos, auf welchen Maria in würdiger Weise als die weiseste unter den Menschen im neuen Bunde sich niedergelassen hat. Über ihr wölbt sich ein Rundbogen, von dem sich Segmente auch über die übrigen Figuren hinziehen. Alle diese Bogen hatten eine Inschrift erhalten, wie noch Reste davon bezeugen. Der Bogen über Maria ist leider leer. In Bebenhausen erhielten sich an dieser Stelle noch die Worte: *Sicut dicit*,

zu welchem nach der Schrift zu ergänzen wäre: *coeli thronus eius* aus Psalm 89, 30. Man könnte auch an die Stelle denken: *Rex Salomon fecit thronum ex ebore grandem* (III R. 10, 18). Den Hintergrund der ganzen Figurenreihe bildet Jerusalem in Form einer Reihe von zusammenhängenden Gebäuden und einzelnen Türmen und die Fläche darunter ist dunkelblau bemalt.

Hart neben dem Thron Mariens stehen vier nimbierte, jugendliche Gestalten in buntem Gewande. Jene zwei weiblichen zu ihrer Linken tragen selbst Kopftücher wie die hehre Königin; sie „umarmen und küssen sich“. Schade, daß ihre Schriftbänder nun leer sind, nur auf dem Bogen über ihnen ist noch das Wort: *Pax* zu lesen. Wahrscheinlich stand auf ihren Bändern zu lesen: *Justitia et pax osculatae sunt* (Psalm 84, 11). Auf der anderen, rechten Seite steht eine jugendliche männliche, bebartete und eine weibliche Figur in traulicher Haltung nebeneinander; auf ihren leeren Bändern dürfte die andere Hälfte des zitierten Verses zu lesen gewesen sein, nämlich *Misericordia et veritas obviaverunt sibi*, ähnlich wie die Jungfrauen am nämlichen Platze in Bebenhausen auf ihr Band geschrieben haben.

Bemerkenswert ist ferner, daß in Brixen die Figuren auf der obersten Stufe des Thrones knien und zwei vornehme bebartete Könige mit schönen Kronen auf den Häuptern darstellen. An welche Könige Israels sollen wir da denken? An David und Salomo? Letzterer ist, wie bereits bemerkt wurde, in Bebenhausen selbst im Bilde dargestellt. Welche Texte der Schrift beide einstens zur Schau trugen, dafür fehlt jeder Anhaltspunkt auf ihren Spruchbändern. Dasselbe muß leider auch von den anscheinlichen Figuren an der Stirnseite des Thrones bemerkt werden; es sind vermutlich Propheten, welche in demüthiger, stark vorgeneigter Haltung des Körpers ihre tiefste Huldigung darbringen. Von zwei anderen Gottesgesandten des alten Bundes sind nur die Brustbilder zu sehen.

Auf der zweiten Stufe des Thrones (evangelienwärts) steht laut Aufschrift am Bogen der Apostel Paulus in großartiger Gestalt eines Greises mit langem grauen Barte. Welche Stelle über die Sapientia in seinen Briefen dürfte hier etwa verwendet gewesen sein? — *Factus est nobis sapientia* (Cor. I, 1,30)? — Eine verwandte Figur folgt auf der dritten

Stufe ohne irgend eine nähere Bezeichnung, während die nächste jugendliche Gestalt in weitem Prophetenmantel mit einem Käppchen auf dem unbarteten Haupte als Daniel kennlich gemacht ist; der Prophet sieht ganz ähnlich aus, wie ihn das Malerbuch vom Berge Athos S. 155 darzustellen vorschreibt. Auf dem Schriftbände sind die Worte zu lesen: *Sit nomen Dñi . . .* die ganze Inschrift dürfte gelauteht haben: *Benedictum a saeculo usque in saeculum, quia sapientia et fortitudo ejus sunt.* (Dan. 2,20.)

Nun folgt die Reihe der Verehrer und Zeugen der Sapientia, welche außerhalb des Thrones an die Schiffswand sich hinzieht. Die zwei ersten Figuren verdeckt der Rippenansatz fast ganz, so daß sie nicht im mindesten näher bestimmt werden können. Dann folgt 1. St. Augustin im vollständigen bischöflichen Ornate; die Meßkasselle ist mit gabelförmigem Kreuze verziert. Seine Rechte drückt eine Redegeberde aus, wohl mit Beziehung auf den Inhalt der Inschrift seines Bandes, etwa mit dem Texte: *O felix obedientia, quae dum humiliter fidem dedit, Deum in se concepit.* 2. St. Basilius in reich verzierter Kasselle und mit großer Tonsur, ohne Bart, während das zitierte Handbuch der Malerei von grauem Barte spricht. Auf seinem Schriftbände mag wohl eine Stelle seiner 20. Homilie: *de humilitate* gestanden sein. 3. Ein nimbiertes Heiliger mit Vollbart und üppigem Kopshaar von goldgelber Farbe in blühendem Alter mit der viel-sagenden Aufschrift über sich: *Verba Sapientiae.* Ist hier einfach die personifizierte Weisheit oder doch eine bestimmte Person aus dem alten oder neuen Bunde dargestellt? 4. Eliu? Mic. (amicus) Job, eine verwandte Gestalt wie letztgenannte, aber ohne Nimbus und mit einer hutförmigen Kopfbedeckung. Aus der Rede dieses Freundes des gerechten Job könnte als Spruch auf dem Bände gewählt worden sein: *Audite me, ostendam vobis etiam ego meam sapientiam.* (Job XXXII, 10.) 5. Regina Sabae, in einfachem Gewande ohne irgend einen königlichen Schmuck, von sehr dunkler Gesichtsfarbe. Sie spricht: *Major est sapientia et opera tua, quam rumor, quem audivi* (Reg. III, 10, 7). Hier schließt durch einen Turm die Reihe der Figuren, welche evangelien-seits zum Gemälde am Chorbogen gehören und diese ihre Beziehung auch durch ihren dahin gewandten Blick auffällig ausdrücken.

Ihnen gegenüber (epistelseits) finden wir 1. die Wiedergabe eines stattlichen Heiligen mittleren Alters mit schön gepflegtem Bart und Kopshaar, dessen Hände unter dem heraufgezogenen Mantel einen Stab oder eine dünne Schriftrolle halten. Am Bogen darüber ist nur zu lesen: *S. Wgl'*, welche Abkürzung wir nicht näher zu deuten wissen. 2. Isaias der Prophet in höchst würdiger Greisengestalt, ein Kahlkopf mit langem zugespitzten Barte. Auf seinem Schriftbände sind noch die einzelnen Silben des Textes erhalten, als: *Dis . . sap . . virtu . . .*; die Ergänzung möchte lauten: *Discite sapientiae virtutem.* 3. Beatus Job mit Nimbus und kurzem Barte wie das zitierte Handbuch angibt; nur die Krone fehlt hier, die dort auch gefordert wird. Was mochte er von der Sapientia vorgebracht haben? — etwa: *Sapientia vero ubi invenitur et quis est locus intellectus ejus* (Job 28, 12). Die 4. und 5. Figur entzieht uns wiederum das Rippenbündel des Gewölbes zum größten Teile. 6. Leo papa, in weiter Kasselle mit niedriger Mitra. Eine Inschrift aus seinen vielen Schriften fehlt. 7. S. . . . orus ep. = Theodoros (?), Bischof von Kara, der in der zweiten Hälfte des VIII. Jahrh. lebte; hier erscheint er aber ohne bischöfliche Auszeichnung. Schäfer heißt ihn in seinem Handbuche d. Mal. S. 322 den „Haarigen“, und einen Greis mit langem gespaltenen Barte. Dichtes Haar wie nach einer Perücke scharf abgeschnitten bedeckt auch das Haupt unserer Gestalt. Auf seinem Bände steht noch zu lesen: *Sic spera misericordiam* (misericordiam?). (Besser denke hier etwa an den Bischof Isidorus.) 8. *Verba Eliud.* Dargestellt ist ein schöner unbärtiger Jüngling mit auffällig großer Tonsur; er steht dem bereits genannten Eliu an der anderen Schiffswand gegenüber. Die 9. Figur ist durch die Erweiterung des neuen Fensters zerstört worden.

Das Gemälde an der Westwand, welches die ganze Fläche ausfüllt, macht eine nicht weniger großartige Wirkung als das beschriebene am Chorbogen. Die Anlage ist im allgemeinen die nämliche. Der Thron hat wiederum sechs verzierte Stufen zu beiden Seiten und dahinter kehrt das himmlische Jerusalem in gleicher Gebäudepracht wieder. Dasselbe ist an der Anordnung und Aufstellung der einzelnen Figuren zu bemerken. Auch hier hat eine große, hehre Frauengestalt in majestätischer

Ruhe und gerader Ansicht auf dem über mehrstufigem Schemel stehenden Sitze sich niedergelassen. Vor sich hält sie mit beiden Händen ein großes, leeres „Kreuz“ und kann somit als großartig gedachtes Sinnbild der „Kirche“ betrachtet werden. Hart zu ihrer Rechten stehen zwei liebliche Jungfrauen, die wie alle anderen Figuren um den Thron herum, nimbiert sind. Links finden wir an der nämlichen Stelle wie am Chorbogen zur Rechten neben der holden weiblichen Gestalt auch eine zarte jugendlich „männliche“. Wie interessant wäre es, wenn sich wenigstens die eine oder andere Inschrift auf den Spruchbändern erhalten hätte. Vor dem Thronsitze kniet auf der einen Seite eine ernste männliche Figur kräftigen Alters mit schönem behaartem Kopfe, auf der anderen ein zarter Jüngling. Auf jeder der sechs Stufen hat sich eine schlanke, nobel gekleidete Jungfrau aufgestellt. Der Mantel von zweien wird auf der einen Schulter mit einer Agraffe zusammengehalten, was die ganze Figur leicht in der Bewegung und sehr malerisch macht; ein paar andere Thronassistenten sind durch Kopftücher ausgezeichnet. Auf dem Schriftbände von einer kann man noch lesen: *Que sup . . .* Die Ergänzung ist schwierig, da uns kein verwandtes Gemälde bekannt ist.

Die zwei Figuren an der Vorderseite des Thrones stehen hier in tiefgebückter Stellung; sie sind mittleren Alters, tragen kurze Bärte, leicht umgeworfen sind ihre Mäntel mit fast fliegenden Enden, wohl ein Prophet und ein Hoherpriester, nach der niedrigen gerundeten Kopfbedeckung. Von den daneben wiederkehrenden Brustbildern zeigt uns jenes zur Rechten, ein Kahlkopf die Worte: *Verebar Dm. A. Cra. M. P . . .* und die ehrwürdige Gestalt gegenüber: *Int. I. D . . .*

Da in den Beziehungen der thronenden Gottesmutter nach der mittelalterlichen Symbolik die größte Mannigfaltigkeit herrscht, so dürfte sie auch hier in der Personifikation der Kirche, begleitet von ihren Tugenden zu erkennen sein. Es sind zunächst die Tugenden, welche Maria bei der Verkündigung in ihrem Benehmen und Worten nach dem Kommentar der Stelle Lucas I, 29 ff. so klar ausgedrückt hat, als 1. *Verecundia* (turbatio); 2. *Prudentia* (cogitabat); 3. *Modestia* (sermonis); 4. *Castitas* (non cognosco virum).

Die Wahl von Altvätern, Propheten und Heiligen in unseren Bildern, welche sonst häufiger nur in der Kunst der griechischen Kirche als Begleiter der Verherrlichung Marias gewählt werden, deutet auf lombardisch-byzantinische Einflüsse hin und dürfte selbst auf einen italienischen Künstler schließen lassen. Daher könnte bei der fast gänzlichen Ermangelung der betreffenden Inschriften an jene gedacht werden, welche die griechische Kirche aus den Weissagungen des alten Testaments nach Didron Manuel p. 147, 290 ff. und Annales IV. 67 geradezu vorschreibt.

Was den Charakter der Gemälde anbelangt, so zeigt der erste Blick auf dieselben, daß der alte Meister hohen Ernst und ruhiges Auftreten mit der nötigen Bewegung der einzelnen Gestalten anstrebt und auch erreicht. Allerdings werden so vornehme Personen, wie hier zumeist gewählt sind, nach den Prinzipien der alten Kunst immermehr traditionell behandelt. Modellierung ist wenig vorhanden, oder nur schwach angedeutet, dennoch aber auch bei diesem einfachen Vorgehen ein bestimmter Ausdruck in den mitunter schönen und individuellen Köpfen fast durchaus zustande gebracht. Nach gefälligen, ja noblen Motiven ordnet sich die Kleidung, und sicher geführt sind die Konturen. Die Farben sind im Vergleich zu jenen an den Ornamenten der Friese etwas matt, ja unbestimmt, so z. B. begegnet uns nirgends ein entschiedenes Rot oder Blau. Die wellenförmigen tief herabgleitenden Zipfel der Mäntel, vorzugsweise an der thronenden Königin, erinnern bereits an frühgotische Einflüsse; diesen gegenüber überrascht, daß die Mäntel einzelner Nebenpersonen nach byzantinischer Mode auf der rechten Schulter geknüpft sind. Zwischen diesen beiden Erscheinungen dürfte die Entstehungszeit der Gemälde liegen, nämlich die Mitte des XIII. Jahrh. Die Technik scheint nicht nur einfache Tempera auf trockenem, sondern auf nassem Grunde, aber auch nicht ein eigentliches Fresko zu sein. Ob man als Meister dieser Gemälde den Maler Hugo (Huzo) annehmen darf, der sich um 1214 im Gefolge des großen Kunstfreundes Conrad, Bischof von Brixen (1202—1216) findet, muß dahingestellt bleiben.

Terlan.

Karl Aitz.

Bücherschau.

Der Tabernakel einst und jetzt. Ein historische und liturgische Darstellung der Andacht zur aufbewahren Eucharistie. Von Felix Raible (weiland Pfarrer in Glätt). — Aus dem Nachlaß des Verfassers herausgegeben von Dr. Engelbert Krebs. Mit 14 Tafeln u. 83 Abbildungen im Text. — Herder in Freiburg 1908 (Preis Mk. 6.80).

Als „ein wissenschaftlich fundiertes Werk für die Praxis“ will dieses posthume Buch betrachtet werden, das aus der (sakramentalen) Seelsorge herausgewachsen, ihr in erster Linie dienen will, und diese erhabene Aufgabe vollkommen erfüllt, die die archäologische, durch zahlreiche, zumest bekannte Abbildungen illustrierte Seite zu vernachlässigen. Diese ist an sich so ausgedehnt, daß sie in diesem Rahmen irgend wie erschöpfend nicht gelöst werden konnte. Jede der hier vorgeführten Gruppen würde eine eigene Monographie wohl verdienen. — Von den 3 ungefähr gleich umfangreichen Teilen behandelt der I. den Tabernakel im Altertum, der II. im Mittelalter, der III. den Altartabernakelbau, den das Mittelalter nur ausnahmsweise verwendet hatte. — Hier ist, namentlich im II. Teil, unter sorgfältiger Benutzung der immerhin recht ausgedehnten Literatur, viel wertvolles Material zusammengebracht, wobei manches übersehen werden konnte, bzw. müßte, wie die alten Metalltabernakel in Aachen, Siegburg, Fröndenberg, wie die Entwicklung der Monstranz teils aus dem Ciborium, teils aus dem Ostensorium, wie verschiedene mittelalterliche Formen des Ciboriums und des Verschrenztes, usw. — Daß der Verfasser für den Tabernakel allerlei Vorschläge macht, entspricht seinen, namentlich hier von der Innigkeit inspirierten, durchaus begründeten Ansichten und Intentionen. Mit Recht betont er die Schwierigkeit, die alten Tabernakel (auch zum Zwecke größerer Sicherheit) zu verbessern, neue Formen vorzuschlagen, so daß Zurückhaltung hier sehr angebracht ist. An Versuchen für neue Lösungen hat es nicht gefehlt; daß aber in dieser Hinsicht noch Aufgaben, die sich aus den veränderten liturgischen Anordnungen und Gepflogenheiten ergeben haben, zu lösen sind, kann keinem Zweifel unterliegen. Mehrere, zum Teil von Münzenberger angegebene, mittelalterliche Altareinrichtungen dürften hier den Weg zeigen helfen, den bereits mehrere kirchliche Künstler, namentlich Bildhauer, mit Erfolg betreten haben. — Das inhaltsreiche, pietätvolle Buch darf besonders dem Klerus aufs wärmste empfohlen werden. Schütgen.

Geschichte der Reliquien in der Schweiz. Von E. A. Stückelberg. — II. Mit 3 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. Verlag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde in Basel.

Der I. Band von Beiträgen zur Reliquienverehrung im allgemeinen und besonders in der Schweiz, dem hier, Bd. XV. Sp. 90/91, seinem Verdienst gemäß, eine eingehende Besprechung gewidmet wurde, hat seinen Abschluß gefunden durch den vorliegenden Band, der die Anzahl der Regesten um 1010 erhöht, mit 517 einsetzend und bis in unsere Tage sie fortführend. Was zum Lobe des mit ungemainer Hingebung und in allseitiger Würdigung zusammengetragenen, nicht nur den engeren Rahmen der Hagiographie, sondern auch

den weiteren der geschichtlichen und archäologischen Forschung wesentlich erweiternden und füllenden Materials bereits gesagt ist, darf auf den Schlußband ausgedehnt werden, der zahlreiche neue Beiträge liefert hinsichtlich in die Schweiz eingeführter, wie aus ihr entführter Reliquien und ihrer zum Teil kostbarer, daher durch den öffentlichen Verkauf gegangener Fassungen. — Die vom Verfasser durch die vollkommene Beherrschung des Gebietes herausgebildete Methode macht überall den Eindruck des Gereiften und Bewährten, so daß sie den Forschern als Vorbild dienen kann, die in anderen Ländern den Reliquienkultus auf seine Grundlage wie auf seine geschichtliche Entfaltung prüfen möchten. Eine sehr lohnende, zugleich sehr dringliche Aufgabe! Schütgen.

Kritik der Wiener Genesis. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Untergangs der alten Kunst, von Jos. Poppelreuter. — Du Mont-Schauberg in Köln. 1908.

Die Illustration zur „Wiener Genesis“ hat z. Z. Wickhoff veranlaßt, den spätantiken Kunstbetrieb zu schildern, wie er ihn als vorwiegend malerisch, daher illusionistisch auffaßt, und in dieser Hinsicht mit dem glänzenden Kunstschaffen des XVII. Jahrh. vergleicht. — Nach solchen Analogien halten gern Umschau, die das ganze Feld der Kunstgeschichte besackend, einen gewissen Turnus der Techniken und Formen annehmen. Auf das Zusammenwirken von Stift und Pinsel, auf die Verbindung des Plastischen und Malerischen, auf die Vermischung des Reliefartigen und Flachhaften läuft es dabei hinaus. Deswegen konnte es auch nicht befremden, daß zu ganz ähnlichen Kombinationen A. Riegls gelangte, bei dem die ästhetischen Gesichtspunkte so gern mit den tatsächlichen Feststellungen sich verschmolzen. — Von demselben Streben des kunstgeschichtlichen, antike und neue Kunst vergleichenden Überblicks, ist Poppelreuter an die Kritik der Wickhoffschen Anschauungen herangetreten, mit dem Ergebnis, daß dieselben sich in der behaupteten Ausdehnung nicht begründen lassen. — Was hierbei an Hinweisen auf die Art des spätantiken Kunstbetriebs, auf die mehr von Alexandrien als von Westrom, also mehr griechischen als lateinischen ausgeübten Einflüsse, mit feinem Verständnis und in geistvoller Art zum Ausdruck gelangt, verdient volle Beachtung. Daß der Verzicht auf die Pflege der (heidnischen) Sarkophagskulptur zugunsten der Flachtechnik, namentlich der rein ornamentalen, nicht nur in dem Verfall, sondern auch in den veränderten (christlichen) Zielen der Kunst seinen Grund hatte, dürfte noch stärker betont werden. Schütgen.

Kulturgeschichte des Mittelalters. Von Georg Grupp, II. Band, zweite vollständig neue Bearbeitung. Mit 48 Illustrationen. Ferd. Schöningh in Paderborn 1908. (Preis Mk. 10.)

Der hier (XX. 63/64), vor stark Jahresfrist, charakterisierte und empfohlene I. Band hatte die Schwelle der karolingischen Periode erreicht, so daß der II. Band mit Karl dem Großen beginnt, um die durch ihn begründete Staatsordnung, die unter

ihm entwickelte Sitte, Bildung und Kunst darzulegen, das Wirtshausleben eingehend zu schildern, die Kirche, ihre Tätigkeit und ihren Einfluß während dieser Periode festzustellen. — Die fremden, aber eindringlichen Elemente der Nordmannen, Slaven, Ungarn, Araber werden kurz behandelt, sodann das durch den Angelsachsen König Alfred begründete Volkskönigtum. — Als neuer mächtiger Kulturträger werden die Klöster eingeführt mit ihrem Einflusse auf Wirtschaftsbetrieb und Volkserziehung, auf Wissenschaft und Leben, auf Dichtung und Kunstpflege. Widerspruchsvolle Erscheinungen heiliger Personen und entarteter Genossen bilden den Übergang zu dem Glanz der Ottonen in dem auch an Schätzen überreichen X. Jahrh. — Die Grundherrschaften und Städte fangen an, sich geltend zu machen in Ansiedlung und Betrieb, in Handel und Gewerbe, dem Rittertum die Wege bahndend zu neuen gesellschaftlichen Gestaltungen, die der ganzen Gesittung des X. und XI. Jahrh. ihren Stempel aufprägen. — Ungemein reich und mannigfaltig, namentlich auf dem Wirtschaftsgebiete, ist das hier verarbeitete Material, das aus alten und neuen Quellen sorgsamst geschöpft, zu frappanten Schilderungen zusammengesetzt ist, vom Standpunkte der christlichen Lebensauffassung, in vollkommener Objektivität, bei der überall die Unabhängigkeit des Denkens und der Freimut des Redens zur Geltung kommt. — Das Gebiet der Kunst, die in dieser, von West- und Ostrom zugleich beeinflussten Periode mächtig und prächtig sich zu entfalten beginnt, wird im ganzen ausreichend berücksichtigt, wenigstens hinsichtlich der Architektur und Malerei. Die beigefügten Abbildungen, die zumeist dem bisher noch viel zu wenig ausgenutzten Miniaturenschatz entnommen sind, leisten hierbei wegen ihrer geschickten Auswahl vortreffliche Dienste, obwohl sie wegen ihres zumeist etwas knappen Zuschnittes, teilweise der nötigen Schärfe entbehren. — Es darf daher auch dieser Band als eine wesentliche Förderung des in so mächtigem Aufschwung begriffenen Wissenschaftszweiges warm empfohlen werden.

D.

Goldmosaikverglasung von Puhl & Wagner.
Rixdorf bei Berlin.

Die bekannte „Deutsche Glasmosaik-Gesellschaft“, die auf dem Gebiete der musivischen Wandmalerei große Erfolge errungen hat, führt jetzt auch Fensterverglasungen aus, und zwar solche, bei denen, nach Art der Goldmosaikpasten hergestellte Gold- und Silbergläser mit guter durchscheinender Wirkung zur Verwendung kommen. Dieselben werden durch einen farblich illustrierten Prospekt erklärt und durch kleine Glasproben, auch solche mit Silber- und Goldglanz, veranschaulicht. — Es handelt sich um Glasfenster, die nicht nur, wie bisher, bei durchfallendem Licht künstlerisch wirken, sondern auch, dank namentlich den Metalltönen, bei auffallendem Lichte einen befriedigenden Eindruck machen, also selbst von außen ein ansprechendes Bild bieten und im Innern, auch bei künstlicher Beleuchtung, zeichnerisch und farblich zur Geltung kommen. — In dieser neuen Erfindung, die der gerade auf dem technischen Gebiete überaus thätigen großen Werkstatt alle Ehre macht, liegt ohne Zweifel eine wichtige Errungenschaft für die großen Repräsentations- und Festhallen, die namentlich im

Lichterglanz sich zu entfalten die Bestimmung haben, und in denen die etwaigen Glasmalereien (wie im Mansion-House zu London) nur sehr schwer durch Außenlichter zur Wirkung gebracht werden können. — Aber auch den Kirchen, in denen die Glasmalerei am glänzendsten zu wirken befähigt und berufen ist, dürfte diese Erfindung von Vorteil sein, insoweit die Opfer, die sie ohne Zweifel fordert, erschwinglich sind. Da sie sich für ornamentale, in ganz wenigen, nicht grellen Farben ausgeführte Darstellungen besonders eignet, so kommen zunächst die romanischen Kirchen in Frage, und in ihnen besonders kleinere, niedrig gestellte Fenster, für die deswegen auch die äußere Wirkung von Wichtigkeit ist, wie bei den Portalen, in denen ein Oberlicht nicht selten sehr vermilt wird. Großen, also besonders gotischen Fenstern, zumal solchen mit Figurengruppen, kann auf diesem Wege die Farbenpracht des Mittelalters, zu der die Glasmalerarbeiten sich allmählich wieder emporarbeiten, nicht verschafft werden, noch weniger eine vorteilhafte äußere Wirkung. Nur auf dem Wege des Versuchs wird hier Klarheit zu gewinnen sein, sowie Verständigung darüber, ob für das Kircheninnere in dem der ständig sich ausdehnende Abend-Gottesdienst, im Geist der Zeit, auf die Steigerung der Beleuchtung naturgemäß drängt, die Hineinziehung der Fenster in denselben sich empfiehlt.

Schützgen.

Innen-Dekoration. Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für den gesamten Innereinbau. Mein Heim — Mein Stolz. Herausgegeben und redigiert von Hofrat Alexander Koch, Darmstadt. (Jahres-Abonnement 20 Mk.)

Von dieser, wegen ihrer ungemein reichen und mannigfaltigen Beiträge zur Ausstattung des modernen Hauses sehr beliebten, auch hier wiederholt hervorgehobenen Monatsschrift liegt bereits des XIX. Jahrg., erste Hälfte, vor. — In den 6 Hefen desselben, von denen jedes 40 bis 60 Illustrationen, zum Teil in der Ausdehnung auf eine volle Seite, enthält, sind so manche solide Vorschläge zur Befriedigung der neuerzeitlichen Wohnungs-Bedürfnisse geliefert, so manche schwierige Aufgaben des modernen Komforts in großen wie in kleinen Verhältnissen gelöst, so manche Fragen des Geschmacks und der Praxis beantwortet, daß die Ausstattungs-Künstler und -Kunstfreunde hier vielfache Anregung und Aufklärung finden werden, nicht nur diejenigen, bei denen die alten Gesetze und Formen keine Geltung mehr haben. — Die glänzende Sonderpublikation über das „Hotel Adlon“ in Berlin, die Landhaus-, Bau- und Ausstattungsentwürfe mit farbiger Doppeltafel: der Kunstsalon Keller & Reiner in Berlin; die Entwürfe für Ladenmöbel, sowie die zahlreichen Vorlagen von Wilhelm Schmidt, „das Künstlerheim im Isartal“ von Gehr. Rank, die neuen Anrieten von Campbell und Pullich, und manche andere dem Schmuck, der Beleuchtung, der Gartenkultur usw. gewidmete Vorschläge und Zeichnungen sind sehr geeignet auf der Suche nach neuen Ideen und Formen, an der Hand durchweg leichtverständlicher Vorlagen zu instruieren und zu leiten, so daß in dieser Hinsicht der „Innen-Dekoration der Vorzug einer Führerrolle wohl beigemessen werden darf.

B. ..



Abb. 7



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 1

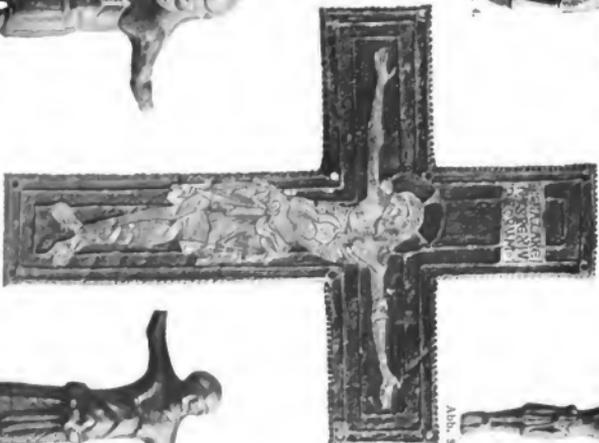


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 8



Abb. 6

Zwei gravierte Kreuze und sechs grössere Kruzifixe des XII. Jahrh.
(Sammlung Schatzgen)

Abhandlungen.

Zwei gravierte Kreuze und sechs gegossene Kruzifixe des XII. Jahrh.



(Mit 8 Abbildungen, Tafel VII.)

ämtliche hier abgebildete Gegenstände sind seit dem Ende der sechziger Jahre zu Köln in den Heberle'schen Kunstaktionen von mir erworben worden, die beiden Kreuze (Abb. 1 u. 2) als Nachträge zu den Versteigerungen der Sammlung

Ramboux. — Für ihre Entstehung in den sächsisch-westfälischen Werkstätten des XII. Jahrh. sprechen mancherlei Gründe.

Abb. 1. Ornamentkruz, (ohne das später zugefügte Stück des Längsbalkens) 23 cm hoch, bestehend aus ganz dünner Rotkupferplatte, die verguldet und mit graviertem Palmettenrand versehen, im übrigen mit Schmelzfirmis bedeckt wurde. Dieses von Theophilus in seiner „Schedula diversarum artium“ genau beschriebene Verfahren gelangte im XI. und namentlich im XII. Jahrh. als überaus einfache und doch sehr wirkungsvolle Dekorationstechnik vielfach zur Verwendung in Sachsen, am Rhein, an der Maas; lichtere, hellbraune Tonung spricht für den Kölner Ursprung, dunklere, fast undurchsichtige Färbung kennzeichnet die westfälischen und Hildesheimer Erzeugnisse. Schon vom Standpunkte dieser Beobachtung aus würde das vorliegende Kreuz in den sächsischen Bezirk zu verlegen sein, wenn nicht auch das kräftig eingravierte, der Frühzeit des XII. Jahrh. geläufige Ornamentband namentlich mit den durchbrochenen Zwickelverzierungen der Hildesheimer Scheibenkreuze große Verwandtschaft zeigte. Der, vielleicht mit der Tunika bekleidete, Christus, für den der Kreuznimbus in Gold belassen wurde, ist leider verschwunden.

Abb. 2. Graviertes Rotkupferkruz von 23 cm Höhe mit ausgehobenen Versenkungen für das leider nur noch in Resten vorhandene (Gruben-) Email. Der Rand des Kreuzes ist ausgekerbt, der gravierte Kruzifixus mit seinem Kreuz im Nimbus, mit der Inschrifttafel und den Scheidungslinien

ausgespart, und in der schmaleren Kreuzvertiefung mit ausgestichelten Stiften versehen, die nicht nur den Zweck hatten, auf dem so gerauhten Fond den Schmelz besser haften zu machen, sondern auch als Goldpunkte die emailierte Fläche zu beleben, eine gerade für die Hildesheimer Werkstätte sehr bezeichnende Technik. Auf diese weist auch deutlich genug die Figur des Gekreuzigten hin, die einerseits den lang fortwirkenden Einfluß von der Rückseite des St. Bernwardkreuzes verrät, andererseits die byzantinische Strömung, die nach der Mitte des XII. Jahrh. zunächst in der Miniaturmalerei einzusetzen begann und bis tief in das XIII. Jahrh., mit der Ausdehnung nach Köln, anhielt, wo sie in der Wandmalerei zu den bewegtesten und dekorativsten Formen führte. Als ein sehr beachtenswertes Belegstück für die Hildesheimer Art um die Wende des XII. Jahrh. dürfte mithin dieses merkwürdige Kreuz anzusprechen sein.

Abb. 3, 4, 5, 6, 7, 8, zumeist defekte Bronzekruzifixe, von 7 bis 14 $\frac{1}{2}$ cm Höhe, scheinen mir als weitere Beispiele angefoßt werden zu dürfen den hier im vorletzten Heft (Tafel V) abgebildeten und eingehend beschriebenen drei Exemplaren. Die etwas schweren Gliedmaße, deren gedrungene Haltung, die Betonung der Brustwarzen und Rippen, die Schürzung des Lententuches und andere früher bereits hervorgehobene Eigenschaften machen den westfälischen Ursprung wahrscheinlich, der vom Beginn des XI. Jahrh. bis zu dessen Ablauf manchen Fortschritt zeigt, wie in der Bewegung des Körpers, namentlich des Kopfes, der Arme und Kniee, so in der Gestaltung (Modellierung, Knotung, Gravierung) des Schurzes. — Abb. 3 dürfte um 1100 anzusetzen sein als durch die starren Formen charakteristisches Exemplar; — Abb. 4 als vollkommeneres Produkt unmittelbar anschließen; — Abb. 5 den Übergang zu den entwickelteren Formen darstellen, die in Abb. 6 und 7 zwar etwas derb, aber sehr bestimmt zum Ausdruck gelangen. — Abb. 8 steht in technischer Hinsicht auf keiner hohen Stufe, zeigt aber besonders durch die größere Freiheit in der Draperie des Lentenschurzes einen gewissen Fortschritt, der für den Schluß des XII. Jahrh. spricht.

Schnügn.

Rheinische Goldschmiedeschulen des X. und XI. Jahrhunderts.

I. Die Reichenau.

(Mit 4 Abbildungen.)

DAS X. Jahrh. brachte der Goldschmiedekunst die höchste Verfeinerung der künstlerischen Mittel. Durch Byzanz und die griechischen Klöster hatte eine verfeinerte Bildung jetzt auch in Deutschland Eingang gefunden. Während in karolingischer Zeit Rheims¹⁾ den Mittelpunkt einer reichen künstlerischen Tätigkeit bildete, treten in ottonischer Zeit die Klöster der Rheingegend: St. Gallen, die Reichenau, Prüm, Trier, Echternach, Köln, Essen in den Vordergrund. Die Tuotilotafeln von St. Gallen vermitteln den Übergang vom IX. zum X. Jahrh. Die Evangelisten des Elfenbeines sind nach den Rheims' Goldreliefs des Codex aureus in der Münchener Staatsbibliothek geradezu kopiert.²⁾ Auch die mißverständenen Herzpalmten von der Goldschmiedearbeit der Tuotilotafeln wurden von den Randornamenten des Mailänder Paliotto übernommen, deren Ursprung wieder auf griechische Vermittlung orientalischer Gewebeernameutik (Aachener Elephantenstoff) zurückgeht.

In ähnlicher Weise mit dem Mailänder Paliotto verwandt sind die Gestalten des von Haseloff veröffentlichten Egbertsalters. Die gebückte Gestalt Bischof Egberts scheint ihren Vorläufer in den Gestalten des heiligen Ambrosius und des Meisters Wolfinus vom Mailänder Paliotto zu haben. Beiden gemeinsam ist der enggestrichelte karolingische Gewandstil. Man vergleiche auch die eigentümlich aufgerissenen Augen der Gestalten des Egbertsalters mit dem Christus auf dem Deckel des Codex aureus. Im X. Jahrh. muß überhaupt ein reger Verkehr zwischen Rheims und der Rheingegend bestanden haben. Bekannt ist aus späterer Zeit der Briefwechsel Bischof Gerberts von Rheims und Egberts von Trier. Beissel³⁾ hat die Vermutung ausgesprochen, daß auch Trieter Künstler in Rheims tätig waren. Die überlegene Fähigkeit des Rheims' Atelier wird jedenfalls im Aufänge

des X. Jahrh. in lebendiger Tradition, später als der Codex aureus nach Regensburg kam, durch dieses direkte Vorbild gewirkt haben.

So kehrt die eigentümlich breite Kastenfassung seiner Steine wieder auf dem Reliquiar Heinrichs II. in der Reiche Kapelle zu München und es ist damit auch für die Goldschmiedekunst der Zusammenhang von Rheims mit der wichtigsten Goldschmiedeschule des X. Jahrh., der Reichenau, erwiesen. Die Gravierungen dieses bisher immer als Regensburger Arbeit angesehenen Reliquars zeigen nämlich derartige Verwandtschaft mit der von Vöge behandelten und von Haseloff auf die Reichenau lokalisierten Malerschule, daß seine Entstehung auf den gleichen Kunstkreis zurückgeführt werden muß. Es darf als Ausgangspunkt der Reichenauer Goldschmiedeschule betrachtet werden, denn seine Darstellungen ermöglichen es, eine Anzahl weiterer Arbeiten auf gleichen Ursprung zurückzuführen. Zunächst kehren die gravierten Evangelistendarstellungen in ähnlicher Weise wieder auf dem Einband eines Evangeliums des hl. Gozlin, Bischofs von Toul, im Schatze der Kathedrale von Nancy, ein Beweis, daß sich die Wirkung der Schule auch nach Westen erstreckte, dann aber sind besonders wichtig die Darstellung der Rückseite des Münchener Reliquars, die in einem Kranze von Scheiben mit Halbfiguren der Tugenden auf einer silbervergoldeten Platte gravierte Darstellungen: oben in einem Nimbus das Lamm Gottes, aus einer Wunde blutend, von zwei Engeln gehalten, darunter in der Mitte die Kirche personifiziert durch eine weibliche Gestalt mit Fahne, die in einem Kelch das Blut des Lammes auffängt, zu ihren Seiten Melchisedech und Aaron, und in der unteren Reihe das Opfer Abrahams zeigt. Eine formal und inhaltlich verwandte Darstellung zeigt ein Tragaltärchen der ehemaligen Sammlung Spitzer, heute im Cluny-Museum, (Abb. 1) die Darstellung von Abrahams Opfer, ferner Melchisedech und Aaron, dagegen abweichend Christus in der Mandorla zwischen Petrus und Paulus und in den Ecken die Hl. Blasius und Nikolaus. Die Unterseite ist verziert wieder mit der Darstellung des Agnus Dei und dann wie auf der Randverzierung des Heinrichreliquars mit

¹⁾ Vgl. Swarzenski, „Jahrbücher der Königl. Preuß. Kunstsammlung 1902“, „Hauptwerke: Der Paliotto in Mailand, der Codex aureus der Staatsbibliothek und das Arnulfaltärchen der Reiche Kapelle in München“.

²⁾ Vgl. W. Vöge, „Rep. für Kunst.“ 1907.

³⁾ „Stimmen aus Maria Laach.“ XXVII. 260 ff.

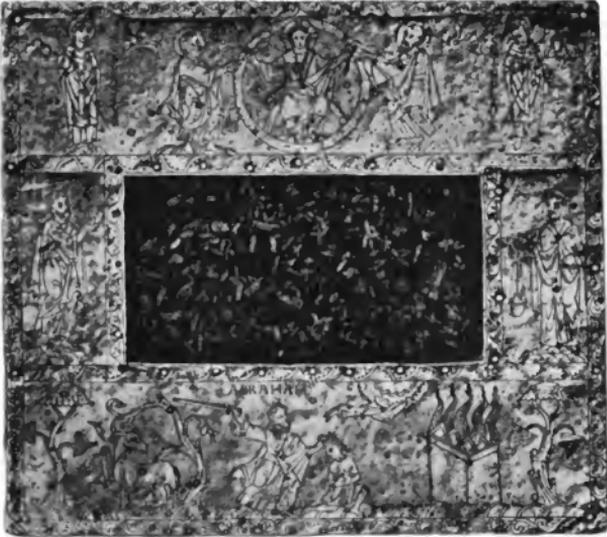


Abb. 1. Tragaltärchen im Cluny-Museum zu Paris (Deckel und Unterseite.)

den Halbfiguren der vier Tugenden, der Justitia, Prudentia, Temperantia und Fortitudo, hier jedoch in feingezeichnetem verschlungenen Rankenwerk, das aus einer Vase hervorst wächst.

Dieses Rankenwerk sowohl, wie die Scheiben mit dem Halbfiguren der Tugenden sind auch bei anderen Werken der Schule beliebt. Sie kehren in vergrößerter Weiterbildung wieder auf einem Buchdeckel in München als Umrahmung eines byzantinischen Elfenbeines und auf dem Tragaltare der Kirche zu Watterbach in Unterfranken im Nationalmuseum zu München (Abb. 2) als Umrahmung der Halbfigur des jugendlichen Christus und der Tugenden. Letztere findet man auch mit ausgeschnittenem Grunde auf einen mit Seide überspannten Untergrund aufgelegt, so bei der Rückseite von Cod. lat. 4452 Cim. 54 der Münchener Staatsbibliothek, dessen Rahmen ein palmettenförmiges Muster zeigt (Abb. 3). Diese Ausschneidetechnik, die hier den feinen Kontrast des Edelmetalles und Seidengewebes hervorholen sollte, war im XI. Jahrh. sehr verbreitet. Theophilus beschreibt sie (Sched. div. art., Cap. 71. Ed. Ilg, p. 280): „Mache dir dünne Streifen aus dem Kupfer, nachdem du sie mit welcher Arbeit du willst, bedeckt hast. Lege den Streifen auf den Amboß und schlage mit dem Meißel alle Gründe durch, indem du mit dem Hammer darauf pochest. Wenn dann alle Gründe auf solche Art durchstoßen sind, so arbeite sie mit Feilen bis zu den Umrissen gänzlich aus.“ Diese Ausführungen des Theophilus sind insofern wichtig, als sie zeigen wie in der Schedula auch die Erfahrungen früherer Zeiten verarbeitet sind. Daß Theophilus selbst identisch ist mit dem Benediktiner Rogerus von Helmershausen und in der Zeit um 1100 gelebt hat, wird sich später erweisen. Von anderen Gravierarbeiten der Reichenau ist noch besonders wichtig die Rückseite von Cim 60. (Cod. lat. 4456) mit einer gravierten gleichfalls ausgeschnittenen Darstellung des heiligen Gregor unter einer dachförmigen Architektur.

Nach Haseloff (a. a. O. S. 885) ist diese Dachform für Reichenauer Häuser überaus bezeichnend. Das Silberrelief sei am leichtesten und wahrscheinlichsten als Reichenauer Arbeit zu erklären. Es gehört in der Feinheit der Zeichnung zu den hervorragendsten Arbeiten

des XI. Jahrh. Die Gruppe von Reichenauer Gravierarbeiten, die sich durch einige Werke, wie die Rückseite des Codex von Poussay, eine Silberplatte auf dem Deckel eines Lektionars in der Bibliothek des Grafen Schönborn zu Pommersfelden und auf dem Buchdeckel eines Codex in der Universitätsbibliothek zu Würzburg mit schon erstarremt mehr romanischem Rankenwerk, dem Altar von Ippendorf bei Bonn in der Sammlung Martin le Roy und andere leicht erkennbare Werke noch vermehren ließe, bildet die Unterlage für die Weiterentwicklung der romanischen Kunst. Zahlreiche Momente greifen von dieser Gruppe in die Kunst des XII. Jahrh bis nach Norddeutschland hinüber. Vom Rankenwerk der erwähnten Tragaltäre des Cluny-Museum und des Wattenbacher Altares in München geht der Weg hinüber zur Ornamentik der Heinrichskanzel in Aachen, zum Hezilokronleuchter in Hildesheim und zu den allmählich in streng romanischen Stile erstarrenden Rankenwerk des Hildesheimer Scheibenkreuze bis zu der unter byzantinischem Einflusse wieder lebendig werdenden Ornamentik der Rückseite des Fritzlarer Frontales. Wir werden seiner Weiterentwicklung in den anderen rheinischen Schulen noch begegnen.

Neben diesen Arbeiten der Flächenkunst, die gleichsam als erste Übertragung der Buchkunst auf Metall und gleichsam als der Anfang eines mehr plastisch und räumlich wirksamen Kunst betrachtet werden können, sind die plastischen Werke der Reichenau von ungleich größerer Bedeutung. Zu ihnen zählt das prachtvollste Werk der Goldschmiedekunst überhaupt, die Baseler Altartafel im Cluny-Museum, deren Reichenauer Ursprung schon von Haseloff vermutungsweise ausgesprochen wurde, weil der Christus des oben erwähnten Codex von Poussay nach dem Heiland der Baseler Tafel kopiert ist. Das byzantinisierende Rankenwerk dieses Meisterwerkes, die Halbfiguren der Tugenden gehören ohne weiteres in den Kreis der genannten Gravierarbeiten. In diesem Werke bereitet sich in den Gestalten Christi, der hh. Gabriel, Raphael, Michael und Benedikt ein plastisch-malerischer Goldschmiedestil vor, wobei plastisch jedoch nur in relativer Bedeutung gelten darf. Denn diese Gestaltung ist vorerst nichts weiter wie eine malerische Übertragung aus der Buchkunst in Goldarbeit. Der eigentlich plastisch-

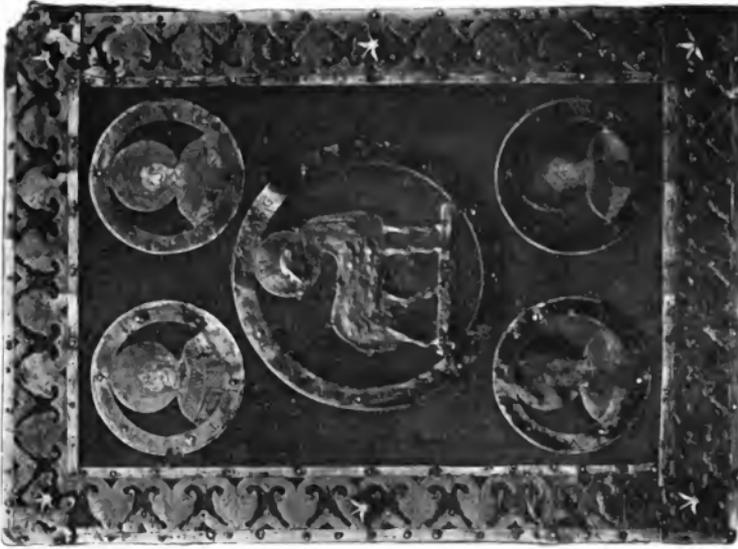


Abb. 3. Rückseite von Codex lat. 4432 in der Staatsbibliothek zu München.



Abb. 2. Tragaltar der Kirche zu Watterbach in München

räumliche Stil entsteht erst in der ersten Hälfte des XII. Jahrh. in der Zeit des streng romanischen Stiles, wobei sich jedoch der plastische Figurenstil erst ganz allmählich aus dem maleisch-weißen der Buchmalerei löst.

Die Baseler Altartafel bietet eine Anzahl von Anhaltspunkten, die eine Erweiterung der Reichenauer Gruppe leicht gestattet. Ohne weiteres ihr zuzuzählen sind das Baseler Goldkreuz im Berliner Kunstgewerbemuseum, mit gleich breiter Steinfassung wie beim Nimbus Christi von der Baseler Altartafel und bei dem Heinrichsreliquiar in München, ferner der Deckel des Codex von Poussay in Paris mit den Gestalten Christi, der hh. Andreas, Petrus und sonstiger Heiligen. Die große Bedeutung der Buchmalerei der weit verbreiteten Reichenauer Schule kommt auch in der Goldschmiedekunst in ähnlichem Umfange zum Ausdruck.

Die Einbände der Prachthandschriften selbst wurden zunächst aufs reichste mit Gold- und Edelsteinen verziert. Fünf der jetzt in München befindlichen Prachtcodizes haben ihre kostbaren Originalbände bewahrt. Von ihnen sind drei (Cim. 57, 58, 59) durch ihre Malereien als Arbeiten des Reichenauer Ateliers der Ottonenzeit gesichert, eine vierte (Cim. 56) ist wahrscheinlich auch Reichenauischen, aber karolingischen Ursprungs. Die fünfte ist das Sakramentar Heinrichs II. (Cim. 60.)⁴⁾

Der kostbarste dieser Bucheinbände zeigt getriebene Tier- und Vogel motive in Ranken. Edelsteine, Filigran, Perlen sind hier mit feinstem Verständnis über den Goldgrund verteilt, wie denn diese Arbeit überhaupt zu den vollendetsten der Goldschmiedekunst gehört. Ausschlaggebend für den Reichenauer Ursprung dieses Prachtstückes, das nur aus einer Werkstatt ersten Ranges hervorgegangen sein kann, ist die feine orientalische Stilisierung der Tiere, Vögel und Ranken, die auch in der Buchmalerei der Reichenau wiederkehren. (Vergl. die Münchener Handschrift Cim. 58 Titelblatt zu Markus u. a.). Bei einem zweiten Münchener Einband ist das Elfenbein der Mitte durch einen breiten einfachen Goldrahmen eingefasst, der in feinem Kontraste zur weißen Masse den Sinn der Ottonischen Zeit für die Wirkungen

des Materials charakterisiert. Im Zusammenhang mit dem erstgenannten Bucheinbande muß auch das Essener Schwert genannt werden, dessen feine getriebene Goldplatten fein stilisiertes Rankenwerk mit Tieren zeigen. Das Schwert ist vermutlich mit Otto III. 993 nach Essen gekommen, wahrscheinlich als ein Werk der Reichenau. In ähnlicher Weise wie das älteste Kreuz des Essener Domschatzes, das in der Feinheit und Weichheit der Modellierung des Goldkruzifixes unmöglich in dem noch barbarischen Norden entstanden sein konnte. Auf dem Knauf des Essener Schwertes kehren die gleichen byzantinischen Emails wieder wie auf einem Buchdeckel des Aachener Domschatzes. Auch die Reliefs dieses Deckels mit Darstellungen der Geburt, der Kreuzigung, der Auferstehung, der Frauen am Grabe und den Evangelistensymbolen, stehen in der großen Weichheit und der Lebendigkeit der Bewegung mit der frühen Reichenauer Schule des X. Jahrh. in Verbindung. Doch brauchen sie nicht in der Reichenau selbst entstanden zu sein. Auch die Altartafel des Aachener Domschatzes, die mit dem Aachener Buchdeckel verwandt ist, scheint zwar von der Reichenau abhängig, kann jedoch in einem Aachener Atelier selbst entstanden sein. Man muß sich den Vorgang so vorstellen, daß von der Reichenau, wie von einem Zentrum, künstlerisches und technisches Können ausstrahlte, wobei die Klöster der Rheingegend naturgemäß am stärksten bedacht wurden. Schon die romanischen Reliquiare von Reiningen im Elsaß mit Figuren von Heiligen unter Rundbögen deuten den Weg an.

In den Kreis der Reichenauer Arbeiten gehört vor allem noch ein Buchdeckel im Louvre mit Emails, Steinen, Perlen, Filigran. Der Johannes dieses Buchdeckels ist völlig identisch mit dem Melchisedech des Tragalts im Cluny-Museum. Der Stil der Reichenauer Arbeiten greift dann auch nach Norddeutschland über. Hierhin gehört ein Portatile mit silbergetriebener Arbeit, Christus und die Apostel darstellend, im Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Auch ein Buchdeckel im Domschatze zu Essen zeigt den Stil der Reichenau. Die Rückseite trägt wieder Gravierungen im Stile der gleichen Schule, deren Kunstkreis sich im Norden weiter entwickelte.

(Forts. folgt.)

Köln.

Max Creutz.

⁴⁾ Vgl. Arthur Haseloff über Swarzenski, Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters, Aus den Göttingischen gelehrten Anzeigen 1903, Nr. 11, S. 881.

Der Rosenkranz und seine christlichen und unchristlichen Brüder.

Mit 4 Abbildungen.

In einem früheren Jahrgange dieser Zeitschrift (1906 S. 107) habe ich die ältesten Rosenkranzbilder besprochen und die Abbildungen beigebracht. Im Folgenden will ich nun Rosenkränze erwähnen, welche auch bei akatholischen und heidnischen Völkern üblich sind. Es möge diese Besprechung eine Ergänzung zu obigem Artikel bilden, obwohl der Gegenstand selbst wenig künstlerisches Interesse zu beanspruchen hat.

Der Marianische Dominikanerrosenkranz ist unter den Katholiken so eingebürgert, daß die wenigsten Gläubigen bei dem Namen Rosenkranz an irgend eine andere Form dieses Gebetes denken, und dennoch gibt es über ein Dutzend Marianischer Rosenkränze. Wenig bekannt und geübt ist der Herrrosenkranz, welcher aus Pater noster statt aus Ave Maria zusammengesetzt ist. Ohne Bedenken kann behauptet werden, daß derselbe von Christus selbst angeordnet wurde; denn als der Herr einmal den Aposteln befahl, „allezeit zu beten“¹⁾ baten dieselben bei anderer Gelegenheit: Herr, lehre uns beten,

wie auch Johannes seine Jünger gelehret hat, und er sprach zu ihnen: Wenn ihr betet, so sprechet: Vater ...²⁾

Aus diesen Worten kann man unschwer folgern, der Herr wünsche und befehle, allezeit zu wiederholen: Pater ... Fragt man, ob bei den Juden in den Synagogen oder außerhalb eine solche Gebetsweise üblich war, so kann keine durchaus sichere Antwort gegeben werden. Wohl finden sich in mehreren Psalmen, am meisten in Psalm 135, einzelne Repetitionsformeln; allein sie entsprechen mehr den Responsorien der Litaneien als unsern tonus directanus des Rosenkranzes. So erklärt es sich, daß unsere modernen Gebetbücher der Juden kein Rosenkranzgebet irgend welcher Art enthalten. Auf eine besondere Anfrage teilte der Vorstand einer jüdischen Schule in Jerusalem mit, daß die Juden in Jerusalem wie die Juden überhaupt nur Gebetsriemen, nicht aber Rosenkränze kennen. Ein Herrrosenkranz im Sinne Christi besteht noch unter den Katholiken z. B. in dem sog. Dreißiger d. h. 33 Vater unser zu Ehren der 33 Lebensjahre Christi. Ein merkwürdiges Exemplar dieser Art besitzt das Georgianum in München.



Abb. I.

Dreißiger Rosenkranz ca. 1600 im Georgianum zu München.



Abb. II.

1. Katholischer (Brigitten-) Rosenkranz. 2. Türkischer. 3. Griechischer. 4. Buddhistischer. 5. Tibetanische Gebetsrolle.

¹⁾ Luk. 18, 1.

²⁾ Luk. 11, 1.

Es besteht aus 33 pfirsichgroßen, knorrigen Perlen und endet in einen Madonnenkopf (Abb. b.1). Einen Herrrosenkrantz haben auch die nicht unierten orthodoxen Griechen (Abb. II, 3). Bei letzterem Rosenkrantz (Combologium), welcher zumeist in Klöstern üblich ist, werden je nach dem Eifer des Beters ohne Einsätze Vater unser in beliebiger Anzahl aneinander gereiht. Verwandt mit dem griechischen Rosenkrantz ist jener der Philippinen, einer im XVII. Jahrh. aus Rußland nach Preußen ausgewanderten Genossenschaft (Fig. III). Dieser Rosenkrantz besteht aus Leder und zählt 109 Ringe und endet in drei gleichschenklige Dreiecke, von denen das mittlere aus den andern zwei hervorragt, um auszudrücken, der hl. Geist geht von Vater und Sohn aus.

Merkwürdig ist, daß selbst heidnische Religionen Rosenkränze in Form von Gebetschnüren kennen. Wir wollen einzelne Gebetschnüren anführen. Schon im V./VI. Jahrh. n. Chr. begegnet uns eine Abbild. (Abb. IV) des indischen Glücksgottes Civa (Siva) mit einem Kranz in der rechten Hand; daneben seine Gemahlin Pärvatī,

Tochter des Gebirges Himavnt. Eine andere gleichartige Darstellung dieser Gottheiten findet

sich in einer Felsenskulptur aus frühchristlicher, buddhistischer Zeit im Tempel Badami.

Noch jetzt sind solche Gebetskränze bei den Buddhisten im Gebrauch. Das Abb. II, 4 abgebildete Exemplar stammt aus Putempally in Vorderindien. Es enthält 86 Perlen. Es gibt sogar zwei Arten mit kleiner Verschiedenheit für Männer und Frauen.

Statt der Schnüre bedienen sich die buddhistischen Bewohner des Hochlandes Tibet einzelner Gebetsrollen (Abb. II, 5). Die hier abgebildete Rolle im Eigentum des Georgianums besteht aus sehr feinem Seidenpapier und ist 20 Meter lang; 36 mal wiederholt sich in Sanskritschrift die Formel: Gott, du weißt dies. Die Rolle wird in geschlossener Form entweder von der Hand umgedreht oder in größerer Form gleich in das Wasser gesetzt und von der Strömung umgedreht (Gebetsmühle). Ein bequemeres Gebet ist nicht mehr möglich.

Während der buddhistische Rosenkrantz keine bestimmte Anzahl von Körnern hat, zählt man bei dem türkischen (Abb. II, 2) genau 33. Derselbe hat mit dem dreifachen katholischen Rosenkrantz (Psalter) gemeinsam, daß er auch dreifach mit 99 Perlen



Abb. III.
Rosenkrantz der Philippinen.



Abb. IV. Gott Siva mit Perlenkrantz in rechter Hand und seine Gemahlin Pärvatī, ca. 6. Jahrh. n. Chr.

gebraucht wird. Statt des Kreuzes endet er unten mit einer Seidenquaste. Der Moslim trägt seinen Rosenkranz häufig und ganz offen, selbst auf der Straße, gewöhnlich links in der herabhängenden Hand. Mit Gewandtheit läßt er die Körner durch die Finger gleiten und betet leise: La ilaha ilallah e Mohamed rasul Allah. Es gibt keinen Gott außer Allah und Mohamed ist Allahs Prophet. Die Zahl 33 bezw. 99 soll die Eigenschaften Gottes angeben.

Es wäre sicherlich ein grober Verstoß gegen die Geschichte, wollte man den Ursprung des christlichen Herrrosenkranzes von den heidnischen Vetteren ableiten; entsprechender ist

die Ansicht, die heidnischen Gebräuche seien dem christlichen entsprungen; denn der Geschichtsschreiber Sozomenus erzählt, der Abt Paulus in der Wüste Pherme, c. 400 n. Chr., habe 300 mal „Gebete“ verrichtet und um Irrtum zu vermeiden, habe er bei jedem Gebete ein Steinchen in seinen Schoß fallen lassen.¹⁾ Man kann selbst bezweifeln, ob überhaupt zwischen den christlichen und heidnischen Exemplaren ein historischer Zusammenhang besteht.

München.

Andreas Schmid.

¹⁾ Migne patr. gr 67 p. 1280.

Von Freisings deutscher Kolonisation in den Ostalpenländern: Kirchliche Denkmäler.

(Mit 3 Abbildungen.)

Darüber, was der rechte sicherste Grund sei für die zeitliche Wohlfahrt der Völker und den Bestand von Staaten, herrschte in alten Zeiten frühen Mittelalters bei den leitenden Kreisen der Intelligenz wohl eine ganz andere Meinung, als sie verbreitet wird in unseren Tagen. Man sah ihn nicht so sehr in der höchst ausgebildeten Erkenntnis und Benutzung irdischer Dinge, sondern weit mehr in der Religion, im pflichtgemäßen Verhalten der Menschen gegen Gott, in der Erkenntnis und Treue gegen den Ewigen, die auch alle Beziehungen der Menschen zueinander zurecht leiten müßten. Zur Förderung alles weltlichen Wesens der Kultur sei bei der Gottesfurcht zu beginnen, daß diese eingegründet wirke, dem Einzelnen und der Gemeinschaft zum Halt und zum Nutzen. Zeitliche Interessen ausgiebig zu besorgen, bedienten sich weltliche Machthaber vergangener Jahrhunderte überlegt und gerne der kirchlichen Organe des Christentums und statteten eifrige Bischöfe und neu gestiftete Klöster so freigebig mit reichen Besitzungen und Mitteln aus, damit sie im religiösen Wirken auch fürs Erdendasein tunlichst zu nützen vermöchten. Von dieser ihrer Freigebigkeit an die Kirche haben Regierung und Völker jedenfalls mehr profitiert, als beiden die spätere Einziehung der Kirchengüter wider Recht und Gewissen zeitlichen Gewinn erbracht hat. Lange aber vor dem achtzehnten Säkulum der Unterdrückung kirch-

licher Stiftungen in Masse suchten die Regierenden und Großbesitzenden gerade durch ihre Gründung zeitlichen Gewinn nachhaltiger Art zu erzielen mit bestem Erfolg, den unsere Blicke noch konstatieren können. Recht guten Beleg dazu gewährt die vom deutschen Reiche her durchgeführte Kolonisierung und Kultivierung der österreichischen Ostalpenländer Tirol, Kärnten, Krain und Steiermark.

Für die Ostalpenländer waren es die noch heidnischen Südslaven, die als die letzten Fluten der Völkerwanderung im zweiten Teile des VI. Jahrhunderts hier eindringen und nach der Besetzung von Krain, Steiermark, Kärnten im tirolerischen Pustertale in Konflikt gerieten mit dem deutschen Stamme der Bajuwaren. Nach einer Reihe von kriegerischen Ereignissen und Wechselfällen ersahen die Herrscher Bayerns das richtige Mittel, am strittigen Gebiete einen Halt zu gewinnen durch die Schaffung eines kirchlichen Anwesens, des Benediktinerklosters Inichen, einer Kolonie des bischöflich Freisingischen Klosters Scharnitz, zum Zwecke der Christianisierung der umwohnenden Slaven. Das geschah 769 vom Bayernherzog Tassilo III. in der Form der Schenkung des Ortes Inichen mit einem Gebiete, welches weitere Vergabungen stets mehr an Ausdehnung zunehmen machten. Die Kolonisierung im Zusammenhang mit Germanisierung und Christianisierung brachte in Tirol und Kärnten, auf welches das Pustertal sich öffnet, dem Bistume

Freising einen immer größeren Besitz zuzuwagen, zur gleichen Zeit etwa, wo auch das kirchliche Zentrum Salzburg unter dem h. Rupert, Virgil, und besonders unter dem Bischof Arno (785—821) ausgedehnte Landstriche durch Christianisierung gewann und als geistliche Metropole 811 der anerkannte Nachbar des uralten Patriarchates Aquileja geworden ist. Des Bistums Freising's Herrschaft machte ferner Fortschritte in das Herz von Kärnten hinab zum Wörthersee bei Klagenfurt und ostwärts nach der jetzigen Landeshauptstadt in der Umgebung von Völkermarkt 822. Im kärntnerischen Lande erhielt Freising später jedoch vom Deutschen Reiche her einen Genossen gleichartigen Strebens in dem durch Kaiser Heinrich d. Heil. gegründeten Bistum Bamberg, welchem 1007 von seinem Stifter außer vielen anderen Schenkungen auch die Grafschaften Villach und Wolfsberg zuteil wurden und für Jahrhunderte verblieben sind.*) (C. Ghon: Geschichte d. St. Villach 1901). Aber bleiben wir nur bei Freising, Bayerns Erzbistum, St. Korbinians Urstiftung, was dasselbe in unsern Alpenländern durch seine lebenskräftigen Kolonisationsbestrebungen mehr erzielt und erreicht hat. Da erfährt man, daß es bald nach dem Seßhaftmachen im Eintrittstale zu Kärnten auch im benachbarten Krain, dem entlegensten Südoststriche deutschen Reiches festen Fuß fassen konnte. Die Protektion, welche erstmals die Bayernherzöge für Freising's Hochstift bekundeten, setzten rasch die Kaiser fort. Otto I. hatte dem Stift Inichen sogar in Italien (Chogno bei Treviso und Godego im Venetianischen) Güter geschenkt 972 und gleich darauf, 973 überließ Otto II. dem Bistum Freising jenen Eigenbesitz in Oberkrain, der die eigentliche Zentrale seiner Kolonien in dieser südlichsten Ecke des Reiches werden sollte. Ich merke noch an, wie nicht lange darauf die Freisinger Bischöfe auch in Unterkrain (Nassenfuß, Gutenwörd, Lack an der Gurk, Möttnik usw.) Eigentum erhielten, wie sie durch Kaisers Heinrich II. Großmuth im Obersteierischen Murtale zunächst durch die Orte St. Peter am Kammerberg, Oberwölz mit

den Burgen Katsch und Rotenfels sehr bedeutenden Ansitz erlangten, infolge der Schenkung von 1007, endlich auch in Niederösterreich eine Anzahl vereinzelt gelegener Orte schon um 830 erwerben konnten. Das Wirkungsfeld des Freisinger Bistums in den österreichischen Kronländern war ein so weites, seine Kolonisations- und Kulturbestrebungen so erfolgreiche, daß sie nach jener Salzburgs die oberste Stelle einnehmen und auch bis zum heutigen Tage kenntliche Spuren inmitten fremdartig gewordener Umgebung hinterlassen haben. Deutsche Kolonisten Freising's und seine Deutschlands Gebräuchen entnommenen Wirtschafts- und Verwaltungsnormen haben hier gewirkt und jetzt, wo es lange schon keine Freisingisch bischöfliche Regierung in den Ostalpengauen mehr gibt, wo speziell in Krain, das ich hier allein nur berücksichtigen will, das slavische Nationalwesen, einst durch die deutschen Ansiedler aus der dominierenden Stellung zurückgedrängt, im regen kulturellen Fortschreiten die ursprüngliche Seßhaftigkeit aufs neue zur Geltung gebracht hat, sind doch zur Stunde viele deutsche Namen für slovenische Orte und Familien vorhanden, unverkennbare Erinnerungen an das kräftige Walten des bayrischen Erzbistums und seiner zugewandten deutschen Hörigen. Die Ortsnamen: Dörfern, Ermern, Wertern, Winkel, Ehrengrub, Donterkofl bei Zarz, Feichting, neben den Schloßnamen: Burgstall b. Lack, Ehrenau, Schrottenhorn, die Familiennamen: Schiffer, Haffner, Kustermann, Schneider, Kaiser, König, Logonder, Golonder (Hollunder), Sicherl, Hirschenfelder, Müller, Langenholz, Wohlgenut usw., die alle im Gerichtsbezirk Bischoflak konstatiert werden, sind reichlicher Beleg dafür.*) Weit mehr als die noch in völlig slavischer Umgebung fort erhaltenen deutschen Namen erscheinen die kirchlichen Kunstdenkmale als Zeugen der von Deutschland her eingebürgerten Kultur in ihren mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Stilkformen, deren Vorlagen nur auf dem Boden des

*) Ich beziehe mich hier auf die neueste Arbeit Dr. Fr. X. Zahnbrecher: „Die Kolonisationstätigkeit des Hochstiftes Freising in den Ostalpenländern“ S. 50 bis 139, Beitrag zur Geschichte des Erzbistums München-Freising X. Band 1907.

*) Bischoflak und sein Gebiet anlangend erschien 1894 im „Dom in svei“ zu Laibach eine Art Monographie vom hochw. H. Franz Pokora, Pfarrer zu Oberfesnitz. Viele oben verzeichnete Daten sind dieser verdienstlichen Arbeit entlehnt; den Hinweis auf das ganze Denkmälergebiet dieses Landstriches verdanke ich dem verehrten Freunde Professor Dr. Franz Stanovnik, der eigentlich in dieser seiner Heimat mich eingeführt hat.

Deutschen Reiches gefunden werden können. Trotzdem das Kirchenwesen dieser südlichen Ecke des Reiches mit seiner vorwiegend slavischen Bevölkerung vom italischen Aquileja, der oberhirtlichen Metropole jenseits der Alpenkette am Strande der Adria geleitet wurde, zeigt sich im weiteren Umfange Krains, wie Kärntens und Südsteiermarks bis ans Ufer der Drau herauf (der Grenze des geistlichen Salzburger Reiches!) alles, was Kunst und Stil vorstellt, keineswegs vom italischen Süden, sondern lediglich vom deutschen Westen her beeinflußt und durchgebildet. Weder im Romanischen der Bauwerke (das übrigens infolge harter Geschicke dieser Gegenden äußerst spärlich anzutreffen ist), noch im Gotischen derselben zeigt sich, was der italienischen Eigenart jener Stile zuerkannt werden müßte. Der starke, vom Westen Bayerns andringende Strom der Kunstübung hat an den Kirchen Krains bis in den Barockstil herauf sich geltend gemacht. Der Verherungen ungeachtet, denen Krain oftmals ausgesetzt war, gibt es dort gar nicht wenig Kirchenbauten der Gotik, hauptsächlich der Spätzeit des Stiles, am Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts und tief hinein in den Verlauf des sechzehnten entstanden, ein Umstand, der sehr bezeichnend ist für alle die weitest gegen Osten vorgeschobenen Länder deutschen Reiches. Sogar südwärts der Julischen Alpen am Ufer des Isonzo sind kirchliche Bauten vom nordisch-gotischen Stile anzutreffen. In Tolmein des Canaletales, ja tiefer hinab begegneten mir Beispiele davon, und der jetzige Dom des Erzbistums Görz besitzt an seinem Säulenschiffe italienischer Stimmung noch einen Chorteil mit nordischem Polygonschluß und Netzrippengewölbe. Zur Beschreibung dieser östlichen Vorposten deutscher Kunstart halte ich mich lediglich an das Zentrum krainischen Besitzes vom Bezirk Bischoflak, so umgeändert vom ursprünglichen Namen Lak dem Bistum Freising zugunsten.

Erstlich bestand es nur im heutigen Alt-lak, einem Pfarrorte ältester Gründung, dem Hauptflusse Krains Save nicht zu fern an seinem Nebenflüßchen Zeyer gelegen. Zum Halt für seine Herrschaft in der Umgegend, errichtete jedenfalls bald nach 973 Freising's Verwaltung am steilen Hügel jenseits der Zeyer das Schoß, etwas über einen Kilometer vom Kirchorte ab, und unter dem Schirm

dieses festen Schlosses und Sitzes der Verwaltung erhob sich gleich das neue Lak, sich fortwährend vergrößernd. Um 1248 durfte es schon den Titel „forum“ führen, ward 1321 in Verbindung mit dem Hochschloß zum Aufwand von ca. 156 Aquilejanischen Mark ummauert und befestigt; endlich unter dem Freisinger Bischofe Berthold von Wechingen (1381—1410) Stadt benannt. Der Vertreter der bischöflichen Gutsverwaltung im Schlosse erlangte 1274 und 1275 vom Metropolitzen Aquileja und vom deutschen Kaiser das Recht der Gerichtsbarkeit über den Bezirk mit dem Titel „Capitaneus“, das aber später die Kaiser Max I. 1497 und Ferdinand I. 1549 wesentlich einzuschränken begannen. Die bischöfliche Verwaltung über die österreichischen Enklaven dauerte fort bis 1803; ein Gewaltakt der kaiserlichen Regierung machte ihr ein Ende.

Für die Besorgung der Seelsorge blieben die Bewohner des neuen Lak noch fort dem alten Kirchorte angehörig. Doch fehlte schon hier nicht ein eigenes Gotteshaus, 1271 als „Kapelle“ des h. Jakobus urkundlich angeführt; ein in Bischoflak wohnhafter „Kaplan“, 1313 erwähnt, später mit dem Titel „Vikar“ bezeichnet, amtierte daran. Erst 1804 ward Bischoflak neben Alt-lak zur selbständigen Pfarre erhoben und dem letzteren nur als Dekanatspfarre unterstellt.

Das gottesdienstliche Gebäude der ersten Jahrhunderte Freisingischer Herrschaft gibt sich schon durch die Bezeichnung „capella“ nur als einen höchst bescheidenen Bau zu verstehen, und dieser, gleichen Titels zu Ehren des h. Jakobus stand wohl an derselben Stelle der heutigen Stadtkirche. Das Aufblühen und Großwerden des bürgerlichen städtischen Gemeinwesens forderte den völligen Umbau der alten Kapelle, und dieser erfolgte im zweiten Dezennium des sechzehnten Säkulums. Zu diesem Bauunternehmen an der Kapelle mußte einen dringenden Anlaß geben das Erdbeben von 1511, dessen am leider nun abgerissenen Bergfried des Schlosses eine Inschrift Kunde brachte:

„Als in dem Jar man zalt von Cristi unsers Herrn Geburdt MVXI am 26. Tag Marcii das Schlos dis Orts durch den Erpdidem eingefallen ist dieser Pau des Geschlos durch den hochwirdigen hochgebornen Fürsten und Herren Herren Philipsun Bischove zu Freising Pfalzgrafen bei Rein und Herzogen in Beiern z x

in dem nachfolgenden XIV. von Grundt angefangen und in dem XVI. Jare seiner Gnaden Stifft Freising zu gut volend worden“. — Die Erneuerung des Hochschlosses wird wohl mit vielen baulichen Änderungen im Städtchen gleichen Schritt gehalten haben von wegen der Schäden jenes „Erdpidem“. Der Bischof Philipp vom bayerischen Dynastengeschlechte der Wittelsbacher (1499 bis 1541 Freising's geistliches Oberhaupt), war ein eifriger Bauherr, dem die Residenz und so manche Kirchen in Bayern Bedeutendes verdanken. Unter dem Zusammentreffen drängender und begünstigender Umstände ist der Bischoflicher Kirchenbau entstanden. Über die Bauzeit desselben gibt indes nur eine einzige Inschrifttafel vom Kirchturme Aufschluß mit der Legende:

„1532 der Stadt Bav... Bartholome

Ivna wer.“*) Die angeführte Jahreszahl muß wohl das Datum der Bauvollendung bezeichnen und Junauer, Stadtbaumeister ist seinem deutschen Namen entsprechend, sicherlich als einer der bayrischen Kolonisten zu nehmen, der

*) Die Jahreszahl steht am Turm. Es fragt sich, ob der Umbau des Kirchenschiffes nicht viel früher, um 1520 schon begonnen hat, zur selben Zeit, wie der Bau zu Ehrengraben; des letzteren Sülleinstimmung mit dem Bischoflicher macht das sehr wahrscheinlich.

gewiß mit den Traditionen bayrischer Bauschulung in enger Beziehung wirkte. Die an seinem Baue ersichtlichen Stilformen bestätigen dies. Weil die Kirche im unmauerten Stadtbezirke hart an seiner damaligen Nordostecke vor steilen Abhängen zu errichten war, konnte ihrer Neumache nur eine mäßige Größenentwicklung berechnet werden, ein miß-

licher Umstand für die heutigen Verhältnisse der Stadtgemeinde von ca. 2400 Seelen und Stadtpfarre von mehr als 3550 Einwohnerzahl. Die Plananlage der Kirche umfaßt ein dreiteiliges Schiff von 18,20 m Länge, 13,60 m Weite, woran sich ein Hochchor von 10,85 m Länge, 6,10 m Weite gegen Osten schließt. Ein stämmiger Turm, dessen Unterraum einst als Sakristei diente, legt sich der Nordwand des Hochchores bei; an dessen Südseite erstreckt sich eine Kapelle



Abb. 1. Bischofflakker Stadtkirche.

mit den drei Seiten des Achteckes ostwärts geendigt gleich dem Hochchore. Zwei Reihen zu dreien überschlank gebildeter Achteckpfeiler von nur 50 cm Durchmesser sondern die drei Schifftelräume von völlig gleicher Weite, der auch die Pfeilerdistanzen entsprechen. Dadurch entstanden überall quadratische Gewölbejoche und ergeben sich die wohlwendigsten Durchsichten im überall zur gleichen Höhe (9,20 m) aufstrebenden Schiftraum. (Abb. 1.) Die bis zur

äußersten Grenze des Zulässigen vorschreitende Schlankheit der Arkadenpfeiler, ihre gedehnte Aufstellung bis zur Schiffweite selbst, so daß wenigstens für das Hauptschiff quadratische Gewölbejoche resultieren, ist ein meines Erachtens sehr bemerkenswertes Zeichen für das Streben spätgotischer Baumeister, auch bei der Dreischiffigkeit der Hallenkirchen eine gewisse Einheitlichkeit des Raumes zu erzielen, selbstverständlich zum Behufe der unabwiesbaren Notwendigkeit, das im Schiffe versammelte Volk in tunlichste Verbindung zu bringen mit der Liturgie an dem Schauplatze des Altars. Die Periode späterer Baustile übe im gleichen Streben die Errichtung einschiffiger Kirchen mit organisch angegliederten Kapellenreihen. (Vergleiche hierzu die trefflichen Bemerkungen des Baumeisters Max Hasak im Handbuch der Architektur 4. Band 3. Heft 1902.) Die Eigentümlichkeit der Architektur läßt sich mehr als bei den Fenstern, Türen, Streben abschätzen an den Pfeilerkapitälern und Gewölben des Schiffes und Hochchores. Die ersten sind ausgestattet mit dem Akanthusmotive in symmetrisch ausliegenden Blattflächen aufsteigend, darüber kleinere Exemplare volutenartig sich kräuseln. Von italienisch gotischen Kapitälern, wie man am Dogenpalaste in Venedig in der Erdgeschößhalle sie sieht, war der Skulptor obiger Pfeilerkapitälern nicht allzufern. Die Rippengewölbe ferner zeigen eine ziemlich komplizierte Sternzeichnung und die auffallend reiche Ausstattung mit zahlreichen und durchaus ornamentierten Schlußsteinen an sämtlichen Durchdringungsstellen der Rippenläufe. In der Mitte jedes Gewölbefeldes stellt die Schlußsteinausstattung einen Heiligen im Brustbild oder ganzer Figur, auch mit der Beigabe von Nebenfiguren vor; die seitlichen Schlußsteine haben bauschige Rosetten und nur eine Minderzahl davon ist durch Wappenschilder gebildet, von denen ein Paar Steinmetzzeichen tragen. Von den figurierten reproduziert einer die hl. Gottesmutter im Strahlenscheine, ein anderer den hl. Apostel Jakob, einen segnenden Bischof, Engel mit Spruchbändern, die vier Evangelistensymbole, auch Zunftembleme wie eine Hellebarde der Waffenschmiede. Für die Besetzung aller Rippenkreuzungen von Stern- und Netzgewölben, die an einer Anzahl von krainerischen gotischen Kirchen nachgewiesen werden muß (Krainburg, St. Primus ob Stein, Idria, Ehren-

grub, Friedhofkirche von Tolmein) ist die Bauschule in Bayern zu suchen, wo für Bauten bestimmter Landstriche dieselbe Übung festgestellt und insbesondere für die Häufung vieler und durch Figuren und Ornamente gebildeter Schlußsteine eine besondere — die Burghäuser Schule angeführt wird (Kunstdenkmale Bayerns 1. Band 1. Teil S. 1541). Hervorragend zum Vergleich mit den Gewölbezieren von Bischoflak bieten sich dar die in ihrer ursprünglichen Form noch erhaltenen Turmhallen der dem Bistume Freising unterstehenden Kirche Tuntenhausen mit reich gegliederten Sternrippengewölben und Halbfiguren von Heiligen an allen Kreuzungspunkten, davon in jedem Joche nicht weniger als 21 sich gruppieren. Ein Blick auf die Tafel 225, die eine dieser Gewölbe in Untersicht wieder gibt, läßt keinen Zweifel übrig, daß zwischen der Bauübung im bayerischen Nordwesten und jener im bayerischen Vororte freisingischer Kolonien ein Zusammenhang bestanden hat. Dies ist um so überzeugender, als für Bischoflak und Tuntenhausen auch Bauherr und Bauzeit dieselben waren. Die Inschrifttafel an der erwähnten Turmhalle von Tuntenhausen nennt als Bauherrn fast mit gleichen Ausdrücken, wie das am Hochschloß zu Bischoflak steht „*Philippis pischoffen zu Freysing pfalzgrauen bey Reyn, Herzog in obr und nider bayren* . . .“ und den Bauanfang 1515 sowie das Ende 1533. (K. F. I. Bayern I. 1. S. 1675.) Bei der schlichten Anlage des ganzen Kirchenbaues kann auch für sein Äußeres nichts Erhebliches an Wirkung erwartet werden; leider haben Versuche der Neuzeit des abgelaufenen Jahrhunderts, den Kirchenraum durch Seitenkapellen zu vergrößern und „stilgerecht“ zu restaurieren, dem Außenansehen nur Abbruch getan, und im Innern gerade an der Stelle des Hauptaltars ein ästhetisch und stilistisch höchst mißratenes Aufsatzgebilde eingeschwärzt, das dem alten edlen Bauwerke nur zum Nachteil gereicht. Der Bauzeit der Kirche gehört von seinem Inhalte bedauerlich nicht einmal eine Statue an; ein paar Marmoraltäre XVIII. Säkulums mit guten neuen Bildern in den Seitenschiffen sind noch das Erquicklichste, den Mangel älterer Werke minder fühlbar zu machen.

Verlassen wir das alte Freisingische Städtchen und wandern durchs enge Stadttor über den hohen, weitgespannten Brückenbogen zum

nördlichen Ufer der Zeyer hinab, dann befinden wir uns bald im Baumschatten des anheimelnden Dörfchens Altlak, des ältesten Seelsorgpostens für die weite Umgebung. Völlig neugebaut bietet seine Kirche nichts Altertümliches zum Studium, zum unvoreilhaften Unterschiede von Ehrengruben, ihrer Nebenkirche, zu welcher noch vier Kilometer Fußwegs durch leitere grüne Fluren zurückzulegen sind. Die Kirche von Ehrengruben ist ein altes Wallfahrtsheiligtum Mariens und bei den allermeisten dergleichen kennt man von ihrem Ursprunge nur Legenden ohne andere geschichtliche Gewährleistung, als etwa altwüdrige Bauformen sie darbieten könnten. Aber letztere sind ungeachtet der umändernden Eingriffe ins Baugesüge hier noch vorhanden. Die Kirche von Ehrengruben besteht nämlich aus zwei an Größenverhältnissen sich die Wage haltenden, zeitlich aber weit auseinanderliegenden Bauteilen; das Westende bildet eine dreischiffige niedere Halle von 16,35 m lichte Volllänge und 14,85 m Weite, deren drei ziemlich gleich breit angelegte Schiffe fast quadrate Pfeiler mit unprofilierten Spitzbögen verbunden und Kreuzrippengewölbe besitzen. Das ist die älteste Kirche, welche, nach ein paar mit dem Motive des Knospenkapitals versehenen Pfeilergesäusen zu schließen, noch in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. entstanden sein mag, und vor den Alterationen der gotischen Stilperiode eine flachgedeckte Pfeilerbasilika vorgestellt haben muß. Nach Osten hatte diese spätromanische oder Übergangstilbasilika den Ausgang dreier Altarräume (Chorquadrat oder Apsiden?), deren Abtragung bei ihrer späteren Verlängerung ausbedungen wurde. Dieser Verlängerung der alten verehrten Marienkirche voraus ward ein Bauvertrag vom 1. Oktober 1520 abgeschlossen; das Original desselben erliegt (nach einer neuerlichen Mitteilung des Herrn Pfarrers Fr. Pokorn) im Krainer Landesarchiv zu Laibach. Die maßgebenden Personen der Kirchen- und bischöflichen Gutsverwaltung schlossen ab mit einem Meister Jurko (Marin Jorkho) Streit, für den noch 1573 eine gestiftete Messe gelesen wurde. Die Abmachung war fachmännisch genau stipuliert: niederzureißen seien erstlich die alten Chöre, dann an ihrer Stelle die neue Kirche anzubauen. Deren Mauer, für welche Strebpfeiler nicht beabsichtigt würden, soll dafür unterhalb 2,

oben 1 Klafter dick werden mit Einfügung von 18 starken Pfeilern aus behauenen Steinen. Der ganze Bau sei in 3 Jahren zu vollenden samt dem Turm, der sowohl über der Sakristei in seinem Erdgeschoße als auch unter den Glocken gewölbt werden solle. Für alles seiner Leistung wird dem Meister die Zahlung von 700 Gulden verheißen. Die Zeit der Bauvollendung des neuen Hochchores wird für 1523 anzunehmen sein; des Turmes obere Hälfte wurde erst 1666 fertiggestellt. Der Vertrag ist in deutscher Sprache verfaßt und dieser Bau vollzog sich unter einem Meister, dessen deutscher Name auf Schulung in Bauhütten des Reiches schließen läßt, und unter dem Walten desselben Oberhirten des deutschen Freising, wie es in Bischoflak anzugeben war. Bestätigung dafür erbringt durch seine Stilweise das Objekt selbst. (Siehe Abb. 2.)

Dreischiffig gegliedert durch zwei Reihen achteckiger Pfeiler schließt sich dieser Hochchor unter Vermittlung eines weitgespannten Spitzbogens dem älteren westlichen Bau an; seine lichte Volllänge beträgt 18,40 m, und die Weite, hinter jener des älteren Westteiles zurückstehend, nur 12,80 m. Nach Osten endigt dieser Zusatz in der herkömmlichen Weise der drei Schlußseiten aus dem Achteck; seine strebenlosen Mauern messen, entsprechend der Vertragsbedingung, 1,45 m Stärke. Eine Zusammenwirkung der beiden Hälften älteren und jüngeren Datums zu annehmbaren Innendurchsichten ist freilich nicht erreicht worden; die Unterschiede der Gliedergestaltung und Raumhöhen sind viel zu groß. In einer Scheitelhöhe von 10 m schließen die schlanken achteckigen Pfeiler mit den Sternrippen wie Bischoflak sie erhielt, die luftige Halle des Hochchores; plastisch ornamental gleich denen des nahen Freisinger Städtchens sitzen Schlußsteine an allen Durchdringungsstellen der Rippen, mit mancherlei Darstellungen von Wappen und heiligen Figuren. Der unverwüßliche Zug stets lebenskräftig sich betätigender Marienverehrung und Liebe zu ihrem Sanktuarium hat der Bauschöpfung des XVI. Säkulums auch im XVII. einen Zuwachs an Verschönerung gebracht in einer Bemalung dieser gotischen Gewölbe, wie es ein Schildchen daran hat, vom Jahre 1664. (Abb. 3.) Um die gleiche Zeit sind auch an sämtlichen Altären neue Aufbauten im Barockstil geschaffen worden, unter denen sich der Hochaltar und

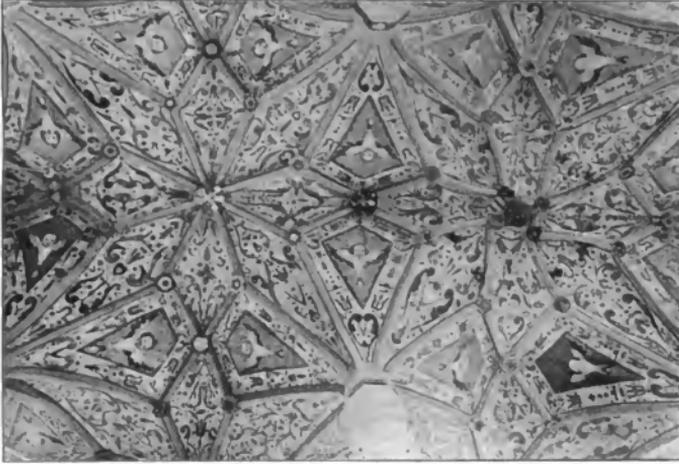


Abb. 3. Ehrengruben Gewölbemalerei von 1644.

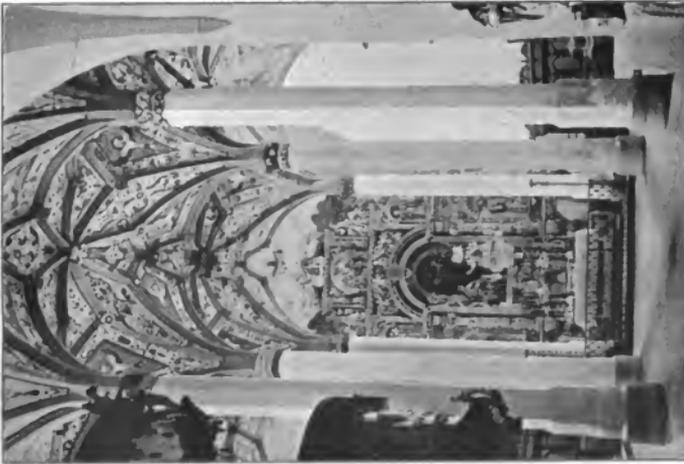


Abb. 2. Ehrengruben Marienkirche.

sein Tabernakel durch reiche Schnitzarbeit auszeichnet. Der letztere umschließt in seinem Hauptfelde eine gelungene Vollfigurengruppe der Verkündigung Mariens; der kleine Barockaufsatz eines Seitenaltares bewahrt noch ein spätgotisches Kreuzerfindungsrelief mäßig guter Arbeit. Ein paar bessere Holzstatuen heil. Jungfrauen ebenfalls der gotischen Periode erhielten sich als Zierde eines anderen Aufsatzes. Recht interessant versprechen die gotischen Wandgemälde im Nordschiffe des Westteiles zu werden, von denen durch den Herrn Pfarrer Franz Pokorn schon 1893

ein Teil aus der Täuschenschicht befreit worden ist. Darstellungen des h. Wolfgang, der h. Elisabeth, Barbara, der Vermählung Mariens kamen zum Vorschein samt der Jahreszahl 1453. Hier wird sich noch weit mehr entdecken lassen aus der malerischen Schmuckgabe gotischer Ausstattung, da wahrscheinlich die ganze Westkirche bemalt war. — Möge das Vorbeschriebene genügen, um aufmerksam zu machen, wie interessante Spuren die deutsche Kolonisation längst verwichener Zeiten zurückgelassen hat in südöstlichen fremdsprachigen Fernen.

Graz.

Johannes Graus.

Bücherschau.

Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae De Tempore et de Sanctis. SS. D. N. Pii X. Pont. Max. jussu restitutum et editum, cui addita sunt *festa novissima.* Editio Schwann P. 1908, Duesseldorfer Choralnoten. (Geb. in Halbfranz Mk. 7.)

Dieses Graduale, dem das Dekret des Kardinals Cretoni als Präfekten der Ritus-Kongregation, wie das Zeugnis der Übereinstimmung mit der vatikanischen Ausgabe durch den Kardinal Fischer als Diözesanbischof vorgedruckt ist, gerichtet dem auf dem Geliebte der liturgischen Bücher hochverdienten Verlage zur Ehe. Dasselbe zeichnet sich nämlich durch vorzügliche Ausstattung aus, die nicht nur in der ungemein klaren Anordnung, sondern auch in dem künstlerischen Schmuck besteht. Mit der sehr deutlichen weiß scharfen Antiquaschrift gehen die vereinzelt romanischen Majuskeln und die ihnen angepalten figuralen Vignetten, wie die mannigfaltigen Ornamentborten vorzüglich zusammen, während die kleineren sehr markanten Initialen, die alle Seiten beleben, die Übersicht erleichtern. — Der angesichts dieser Vorzüge um so mäßiger erscheinende Preis darf als besondere Empfehlung in die Wagschale fallen.

Schäßgen.

Familien-Genologie. Ein Buch für Familien-Geschichte und für die Erziehung der folgenden Generationen von B. Leuschner. Dritte Auflage.

— Ferd. Schöningh in Paderborn, (Preis geb. Mk. 6.)
Um durch die Feststellung und Betonung der guten Traditionen den Familiensinn zu nähren, werden hier Ahnentafeln vorgeschlagen und vorgezeichnet, die mit den Eltern unter Gefolgschaft der Groß- und Urgroßeltern als der ersten Generation beginnen. An diese reihet sich als zweite Generation das Kind mit den bezüglichen durch den neu hinzugetretenen Eheheil verstärkten Groß- und Urgroßeltern. In derselben Weise sind die dritte und vierte Generation markiert, so daß die Familien-Genologie sechs Geschlechter in auf- bzw. absteigender Linie, und damit einen Zeitraum von nahezu 200 Jahren umfaßt. — Diesen Tafelformularen geben als Einleitung voraus: Hirtenworte über das christliche Leben und das Familienleben von Kardinal Kopp; sie behandeln „die Vorbedingungen häuslichen

Glückes, die Eheschließung, die Pflichten des Mannes, die Pflichten der Hausfrau, die Erziehung der Kinder, das Lehr- und Dienstverhältnis, der Sonntag in der Familie, die Arbeit, das religiöse Leben in der Familie, die Ordnung in der Familie“. Als Anleitung folgen Unterweisungen für die Eintragungen in die Eltern- und Kindertafel, die Erinnerungstafel, die Ergänzungstafel, die Geschwister- und die Fortführung des Buches. — Der Anhang beginnt mit dem Schema einer Erbfolgetafel, deren Benutzung durch die Erklärung erleichtert wird; und mit den gesetzlichen Bestimmungen über das Familienrecht und das Erbrecht schließt das ideale Interessen dienende, praktisch eingerichtete, gut ausgestattete Buch

II.

W. Bürger's Kunstkritik. Deutsche Bearbeitung von A. Schmarow und B. Klemm. I. Neue Bestrebungen der Kunst „Landschaftsmalerei“.

— Klinkhardt & Biermann in Leipzig 1908. (Pr. Mk. 3.)

Die kunstkritischen Artikel, die der Franzose Theophile Thoré unter dem Pseudonym W. Bürger in den „Salons“ namentlich während der Jahre 1844 bis 1848 und 1861 bis 1868 schrieb, sind wegen ihrer treffenden geistvollen Fassung von jeher als Musterleistungen moderner Kunstkritik betrachtet worden. Die mächtige Kunstbewegung in Frankreich durch Millet, Courbet, die Schule von Barbizon usw. wurde hier sofort richtig erkannt, im Geist der Zeit gewürdigt und zur Grundlage der ästhetischen Anschauungen genacht. — Wer daher die großen Kunstströmungen des letzten Jahrhunderts in Frankreich und ihre ästhetischen Grundlagen an der Hand eines fesselnden Führers kennen lernen will, greife zu diesen Berichten, die noch den Vorzug haben, hier aus der Zerstreuung gesammelt, verdeutscht und in übersichtlicher Weise geordnet zu sein. — Über „Neue Bestrebungen der Kunst“ handelt im Überblick die Einleitung, und der französischen Landschaftsmalerei der Hauptjahre sind, nach diesen geordnet, die Artikel gewidmet, in denen Théodore Rousseau, Calame und Diday, Leroy, Francais, Corot, Daubigny und manche andere Meister im Vordergrund stehen.

A.

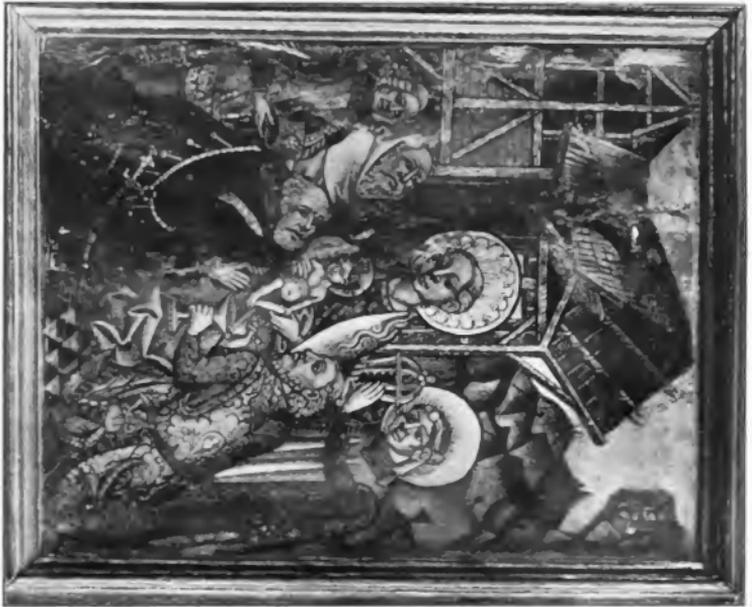


Abb. 1.

Kölnische Hinterglasmalereien der Spätgotik.
(Sammlung Schnitzgen.)

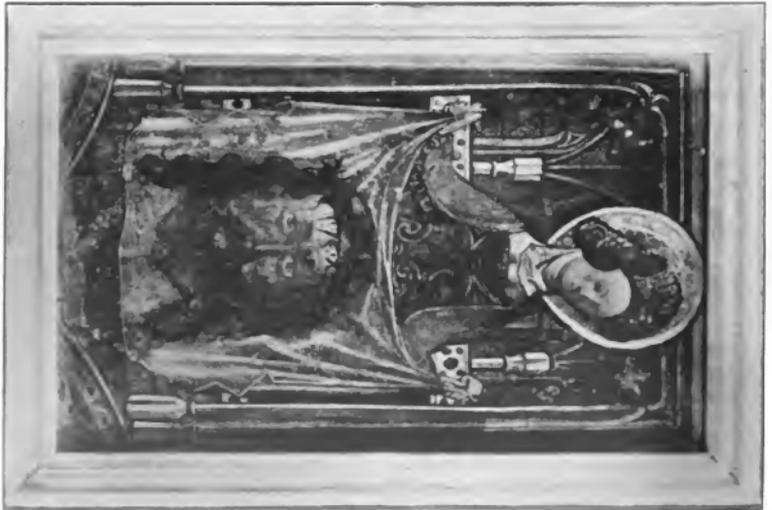


Abb. 2.

Abhandlungen.

Zwei kölnische Hinterglasmalereien der Spätgotik.

(Mit 2 Abbildungen,
Tafel VIII.)



interglasmalereien, d. h. auf die Rückseite des Glases gemalte, nicht eingebrannte Darstellungen wurden bereits in der altchristlichen Zeit ausgeführt. Diese antiken „Goldgläser“ wurden auf zweierlei Art gebildet.

Bei dem einen Verfahren wurde Blattgold auf helles oder dunkles Glas gelegt, silhouettenartig ausgeschnitten und ausgraviert, um durch einen ganz dünn aufgeschmolzenen farblosen Überzug geschützt zu werden. In dieser glänzenden Technik haben sich manche Dutzende von Glasböden und Schalen erhalten, mit zumeist alt- und neutestamentlichen Figuren und Szenen. — Bei dem anderen Verfahren wurden die Darstellungen, fast nur Porträts-Brustbilder, durch schwarze Linien und Schatten der Rückseite eines farblosen Glases aufgetragen und mit Goldstaub bestrichen, wenn der Miniaturmaler nicht vorzog, in den so bereiteten Goldgrund die Konturen einzutragen. Beide Verfahren wurden vom IV. Jahrhundert an in Italien (aber auch am Rhein) gepflegt, sei es um kostbare Gläser damit zu schmücken, sei es, um Anhänger zu bilden, die sich ganz vereinzelt als Zierrat an liturgischem Gerät erhalten haben, wie an dem Prachtkreuz im Museum zu Brescia mit den Brustbildern der Galla Placidia und ihrer Kinder Honoria und Valentinian, auch als früherer Reliquiarschmuck im Museum zu Schwerin.

Jenes erstere, mehr Zwischen- als Hinterglasmalereiverfahren scheint sich behauptet zu haben (obwohl m. W. aus den unmittelbar folgenden Jahrhunderten Exemplare nicht nachgewiesen sind); Theophilus spricht nämlich in seiner „Schedula“, Lib. II. Cap. 13 u. 14 von „gläsernen Gefäßen, welche die Griechen mit Gold und Silber verziern“, unter Zuhilfenahme des Ofens. In einem gewissen Zusammenhang damit scheinen aber die Byzan-

tiner auch einfache Hinterglasmalereien angefertigt zu haben, denn was in dieser Technik vom XIII. Jahrh. an wieder auftaucht, steht unter dem Einflusse byzantinischer Vorbilder. Auf solche weisen die ältesten romanisierenden Exemplare hin in der von dem Ritter d'Azeglio gestifteten umfassenden Entwicklungsreihe des Museo Civico zu Turin. Sie scheinen in Dalmatien entstanden zu sein und bald in Murano Nachahmung gefunden zu haben, anfänglich noch vom byzantinischen Bilder- und Formenkreise beherrscht, wie die frühesten Sieneser Tafelgemälde. Man sieht es den Darstellungen und ihrer Fassung an, daß sie eine Art von Ersatz für die Grubenschmelzbilder sein sollten, die allmählich von den Goldschmieden aufgegeben waren. Auf viel einfachere Weise und in größeren Dimensionen herstellbar, mochten sie als Andachtsbilder besonders begehrenswert erscheinen, in Holzfrahmchen gefaßt, die, in derselben Technik garniert, ihrer Bestimmung zu Haus- und Reisealtären vorzüglich entsprachen. Eine Glas-tafel ($5\frac{1}{2}$ à $7\frac{1}{2}$ cm) meiner Sammlung (aus der Kölner Auktion Minutoli) stellt je unter frühgotischem Kleeblattbogen die hl. Margareta und Katharina dar. Die ungefähr 2 mm dicke, mit Bläschen versehene und etwas gewellte farblose Tafel wurde rückseits mit Blattgold belegt, umrissen und ganz fein ausradiert, wie in dem Gesicht und den Gewandpartien, so in der Architektur, deren zarte Linien abwechselnd schwarz, rot, grün gefüllt wurden, die Arkaturen selbst als schwarzer Fond. Die Wirkung der fein gezeichneten Standfigürchen (deren Karnation noch im Gold belassen wurde, wie bei den frühen Gruben- und Reliefschmelzen) ist vorzüglich, wie die Erhaltung (abgesehen von einigen Brüchen). — Daß diese namentlich unter dem Einflusse der sienesischen und florentinischen Malerschulen und ihrer eigens darauf eingeübten Miniaturen schon im XIV. Jahrh. zu großer Vollkommenheit und reicher Blüte gelangte Technik, von der besonders die Mustersammlung des Turiner Museums rühmliches Zeugnis ablegt, schnell auch in Deutschland Eingang gefunden hat, beweist die hochgotische (34 à 40 cm) Tafel, die in der Kreuzkirche zu Rostock erhalten

und durch Schlie in dieser Zeitschrift (VIII, 278/79) abgebildet wie beschrieben ist, als eine, wohl lokale, Schöpfung von zeichnerischem, farblichem, ikonographischem Wert und hoher technischer Bedeutung. — Schon früh hat diese Technik auch in Köln Eingang gefunden, zunächst, wie es scheint, als Rahmenverzierung für hölzerne Reliquientafeln, wie sich solche noch in der Minoritenkirche befinden. Ganz dünne Glasstreifen und -Rosetten, offenbar den Emailbürtchen der spätromantischen Reliquienschränke nachgebildet, sind mit roten bzw. schwarzen Farbstrichen oder -Musterungen versehen und darüber mit Goldstaub hinterlegt, der also Grund oder Dessin bildet, zugleich die Deckung. Diese ebenso leicht herstellbaren, wie wirkungsvollen Dekorsplättchen wurden dann durch Kitt auf dem etwas vertieften Holzgrunde befestigt.

Solche Verzierungstücke von rückwärts durch Gold und Farbe bemaltem Glas hatten in der italienischen Marmorarchitektur, nach dem Vorbilde der sogen. Kosmatenmosaiken des XI. und XII. Jahrh., ein Jahrhundert später sporadische Verwendung gefunden, z. B. an dem glänzenden Baldachinlathare in Or San Michele zu Florenz. Auch die St. Chapelle zu Paris verdankt ähnlich behandelten, namentlich dem reichen und zierlichen Maßwerk eingestreuten Glasstücken ein gutes Teil ihres leuchtenden Glanzes, der gleichfalls an den Konsolen der hochgotischen Apostelstandfiguren im Kölner Dom noch vorherrscht. Verwandt erscheinen hier die gleichzeitigen Marienglasquadrate, die auf der Rückseite bemalt und vergoldet, an den Außenwänden der Chorschranken den Gemälden als Hintergrundschmuck sich noch eingestreut finden.

Der Folgezeit blieb es vorbehalten, diese Technik aus den engeren Grenzen des ornamentalen Betriebes in den Dienst der Tafelmalerei zu stellen. Die Überbleibsel sind nicht zahlreich, aber doch ausreichend, um in ihrer Eigenart erkannt und in ihrer Bedeutung gewürdigt werden zu können. An den beiden hier abgebildeten Beispielen meiner Sammlung, von denen das größere in einer Hebertschen Versteigerung, das kleine aus dem Nachlaß Ramboux erworben wurde, mögen sie näher erläutert werden.

Die Anbetung der drei Könige (Abb. 1), in altem Holzrahmen, ist auf die Rückseite

einer stark gewellten dadurch leuchtende Reflex bietenden Glastafel (22 à 28 cm) gemalt. Außer den Grisaillefleischtönen, die allein als Deckfarben erscheinen, sind nur noch Schwarz-Dunkel- und Hellrot, sowie Lichtgrün verwandt, mehr oder weniger als Lasurtöne, bei denen das die ganze Tafel beherrschende Gold durchscheint, selbst den schwarzen Partien einen gewissen Schimmer mitteilend. Hieraus ergibt sich schon, daß der Maler, der natürlich die Tafel zwischen den Augen und dem Pinsel halten mußte, zuerst die farbigen Partien aufzutragen hatte, viele nur als Linien oder Schatten, zuletzt das (die ganze Rückseite bedeckende) Gold, für dessen Anbringung, namentlich in den Schmucksachen, die Ausradierung sich empfahl. Dem so zumeist lasierenden Verfahren ist die selbst dem Emailleur nicht erreichbare zauberische Goldwirkung vornehmlich zu danken. Bei dem Entwurf hat dem Maler offenbar das Dombild als Vorlage gedient, von dem er hinsichtlich der Komposition den mittleren Ausschnitt sich angeeignet unter vollständiger Umgestaltung des ganz im Geiste der Spätgotik behandelten Hintergrunds, wie der sonstigen Einzelheiten.

St. Veronika (Abb. 2), im ursprünglichen Holzrahmen, ist ebenfalls auf die Rückseite einer im Blasen noch wellenförmiger geratenen Glastafel (18 à 28 cm) gemalt, in noch stärkerer Verwendung von Lasurtönen, aber in geringerer Hervorkehrung des fast nur auf Nimbus und Architektur beschränkten Goldes, obwohl auch dieses offenbar die volle Deckung bildet. Das Grisailleinkarnat zeigt einen Hauch von Farbe, und neben Rot, Grün und Schwarz herrscht (in dem Schweißstuch) das Violett vor. Die Zeichnung, die auf einen kölnischen Meister aus dem Anfange des XVI. Jahrh. zurückweist, ist von großer Feinheit, und die Technik läßt wie an Delikatessen, so an Schönheit nichts zu wünschen übrig.

Angeichts dieser Sicherheit ist es nicht auffällig, daß die Technik sich bald auch der Kleinkunst bemächtigte zum Schmuck für Gerät, (wie auf der Kehrseite vom] Kußtäfelchen im Kölner Domschatz, vergl. diese Zeitschrift II, 305), aber auch zu farblich höchst wirkungsvollen Anhängern, die im XVI. Jahrh. stark verbreitet waren. Über sie wie über die weitere Entwicklung dieser Technik soll später berichtet werden. Schnätgen.

Der neue Stil.

Ueber den neuen Stil hat sich schon manch einer den Kopf zerbrochen. Eine ganze Anzahl haben es jetzt auch versucht, einen solchen zu schaffen. Ist aber ein neuer Stil entstanden? oder doch wenigstens in Aussicht? — Kaum. Die meisten versuchen es schon wieder mit einem historischen Stil, mit den Zeichenweisen vor und nach 1800. — Eigentlich müsste man an der Fähigkeit unserer Zeit, etwas neues, ihr eigentümliches, hervorzubringen, verzweifeln.

Warum gelingt es wohl nicht?

Warum gelang den Alchemisten nicht das Goldmachen?

Warum wollten die Epizyklen so und so vieler Ordnung den Astrologen nicht helfen?

Weil man auf dem falschen Wege war, weil auch die Mittel irrig waren, um ans Ziel zu gelangen, und weil selbst das Ziel falsch war, nach welchem man strebte.

In dieser Lage der Alchemisten und Astrologen befinden sich die „modernen“ Architekten. Nicht durch Zusammengießen aller möglichen und unmöglichen Dinge — sie nahmen Rattenzähne, Kröteneingeweide, den Saft verfluchten Bilsenkrauts und ähnliche Hexendinge, es wollte sich aber zu keinem Goldklumpen verdichten — und nicht durch die Verwendung der unglaublichsten Kurven ließen sich die majestätischen Bahnen der Gestirne enträtseln, erst als man den Tatsachen mit kühlem Verstande ins Auge sah, gelang es, die Riesenerfolge der Chemie und Astronomie zu schaffen.

Besehen wir uns daher auch einmal mit sichtlichem Blick die Tatsachen.

Vor 30, 40 Jahren glaubte man, aus der Verwendung von Eisen würde ein neuer Stil entstehen. Man gab sich weidlich Mühe, aber es gelang nicht. Konnte ein neuer Stil daraus erzeugt werden? Nein. Aus einem besonderen Material ist nie ein neuer Stil entstanden. Wir kennen Holzbauten zur Zeit der Gotik und zur Zeit der Renaissance. Der gebrannte Ton hat Bauten aus allen Stilen hinterlassen. Aber weder das Holz noch der Ton hat einen besonderen Stil geschaffen; in jedem Stil ist nur eine besondere Abart durch die verschiedenen Materialien hervorgebracht worden. So verhält es sich mit dem Werkstein, so mit dem Putz. Auf dem Wege über das Eisen

gelangt man also nicht zu einem neuen Stil. Das ist schon viel wert, wenn man sich darüber klar geworden ist.

Kommt man zu einem neuen Stil durch Willkür? Anscheinend doch nicht, das hat das letzte Jahrzehnt erwiesen.

Sind die früheren Stile nur an den Gotteshäusern entstanden? Das mag zutreffen für die ägyptische Kunst, für die der Griechen; so hat sich wohl der romanische und gotische Stil zur Hauptsache herausgebildet. Aber schon die kennzeichnenden Eigenschaften der römischen Baukunst dürften nicht an ihren Tempeln entstanden sein. Ebensovienig ist die italienische Renaissance durch die Kirchenbauten geschaffen worden. Noch weniger die französische und die deutsche Renaissance, und alles, was auf diese gefolgt ist. Höchstens macht das Barock eine Ausnahme. Wenn also die Kirchenbauten heutzutage nicht die Führung haben, eine neue Bauweise kann sich dennoch bilden.

Sind die früheren Stile „organisch“ auseinander entstanden? Wie eine Pflanze von selbst gewachsen? Haben sie sich einer aus dem anderen „naturnotwendig“ entwickelt? Hat man es nur nötig, dort, wo die Entwicklung „unterbrochen“ worden ist, nämlich um 1800, wieder anzuknüpfen, um den Stil wieder von selbst wachsen zu lassen?

Auch alle diese Ansichten, wie die Stilentwicklung vor sich gegangen sein soll, sind nicht stichhaltig.

Nach 1800 ist die Entwicklung keineswegs unterbrochen worden. Bei uns hat Schinkel das Empire mehr nach dem Griechischen hinübergezogen; sonst ist er die Blüte des Empire, aber keine Unterbrechung. Als die Baumeister der italienischen Renaissance ihre gotischen Paläste mit antiken Einzelheiten bekleideten, haben sie die Stilentwicklung in viel heftigerer Weise „unterbrochen“, als das Schinkel getan hat, da er die mehr römischen Einzelteile durch griechische Verhältnisse ersetzte. Eher sollte man meinen, dort bei Schinkel wäre wieder anzuknüpfen. Bis dahin sei eine beständige Entwicklung vorhanden. Aber auch dann hat noch kein Bruch stattgefunden. Man wandte sich nur mehr den italienischen Einzelheiten zu. Inzwischen war an verschiedenen Stellen das Mittelalter wieder aufgenommen

worden. Die Gotiker bemühten sich, die Nichtigkeit all der antiken Formen nachzuweisen. Ob griechisch, römisch oder italienisch, alles das seien Formen, die nicht aus dem Bauen heraus entstanden, die den Bauten nur aufgedrungen wären nach dem Leitsatz: Es könnte so sein, es ist aber nicht so. — Dadurch untergruben sie allerdings den bis dahin felsenfesten Glauben an die antiken Einheiten und arbeiteten der „modernen“ Kunst vor. Aber die Modernen befolgten die mittelalterlichen Lehren nur stückweise. Sie wäfen wohl die antiken Formen über Bord, sie suchten auch nur das zu machen, was notwendig war, sie verwendeten sogar das Naturlaub, aber über allem lagert der Mehltau zu großer Willkür, und der Mangel an Überlieferung sieht beinahe nach Mangel an Schulung aus. Das springt sofort bei dem Ornament in die Augen. Naturlaub ist zu allen Zeiten und in allen Stilen modelliert worden, aber überall leuchtet Liebe und Bemühen für die Schönheit der Umriss und der Massen wie für den richtigen Maßstab hervor. Das ganze Gegenteil scheint heutzutage beliebt zu sein.

In ähnlicher Weise verhält es sich mit den Simsen. Schöne Profilierungen waren der Stolz und die Stärke eines jeden Stiles an den Monumenten wie an den Erzeugnissen der Kleinkunst. Fast sieht es aus, als ob heutzutage die Baukunst nicht mehr von Baumeistern, sondern von Kunstgewerblern betrieben würde, von Kunstgewerblern, die von Malern erzogen sind, ohne selbst deren künstlerische Fähigkeiten zu besitzen. Während das deutsche Kunstgewerbe sich unter der Leitung der Baumeister vor zwanzig Jahren auf eine große Höhe geschwungen hatte, sodaß es die übermächtige Einfuhr aus dem Auslande, besonders aus Frankreich, fast völlig verdrängt hatte, ist es nach Beseitigung der Baumeister zu einer solchen Formlosigkeit herabgesunken, daß es den eigenen Freunden Schreck und Abscheu einflößt. Auf diese Weise entsteht kein neuer Stil. Für den Baumeister gibt es nur zwei gangbare Wege: Entweder man greift zu einer der verschiedensten Ausdrucksweisen der Renaissance zurück einschließlich der Zeit „um 1800“ oder man befolgt die gotischen Grundsätze ohne gerade die Gotik, so wie sie

uns das Mittelalter hinterlassen hat, nachzubilden. Der Schlachtruf kann nur weiterhin lauten: Hie Renaissance, hie Gotik. Entweder man versucht, weiterhin die antiken Einheiten mit ihrer hinreißenden Formenschönheit den neuzeitlichen Baukörpern anzupassen oder, man zeigt die erforderlichen Bauteile so wie sie sind, und schmückt sie mit dem Laub und dem Getier der Heimat, gibt aber aller Willkür den Laufpaß. — Ja, wie sehen aber die erforderlichen Bauteile aus? — Das hat uns die Gotik gezeigt. Entkleidet man sie der besonderen gotischen Formen, dann zeigen sich die Baukörper, wie sie durch die Konstruktion, das Material und die Witterungsverhältnisse erfordert werden. Ein jeder kann sie dann wieder nach seiner Art ausschmücken. Will einer auf die reizvollen, antiken Verzierungsweisen nicht verzichten, dann nehme er diese, und es wird auch so etwas neues entstehen, welches allen Renaissance-Nachahmungen weit überlegen ist. Aber man muß die mittelalterliche Gotik studieren, und zwar in ihren profanen Schöpfungen. Daran aber fehlt es, das Studium der Profangotik ermangelt fast völlig. Der kirchlichen Gotik ist man emsigst nachgegangen, in ihren geheimsten Gedanken und Werkstätten hat man sie belauscht, aber die mächtigen Keime der profanen Kunst hat man bisher kaum erkannt. Viele werden diese Anpreisung der Gotik als recht rückständig, durch die Vorliebe der jüngeren Kollegen für romanische Kunst oder für die Bauten „um 1800“ als völlig überholt erachten. Ich möchte aber gerade behaupten, daß das Gute und Schöne beider so verschiedenen Bauweisen in den Grundsätzen der profanen Gotik verkörpert ist, daß das Interessante an der „Modernen“ profane Gotik ist und daß der Pfad zu neuen Schöpfungen nur über die profane Gotik hinführen kann. Will die moderne Kunst aus den Zuständen der Alchemie und Astrologie herauskommen, dann muß sie zur Profangotik in die Schule gehen. Wie dies zu geschehen hat, dürfte eine Abhandlung für sich ausfüllen. Sonst kann man dem neuen Stil schon heute das Horoskop stellen, daß sein Leben von kurzer Dauer und ohne Nachkommenschaft sein wird.

Grunewald bei Berlin.

Max Hasak.

Rheinische Goldschmiedeschulen des X. und XI. Jahrhunderts.

II. Prüm, Trier und Echternach.

(Mit 6 Abbildungen.)

Die künstlerische Überlegenheit der Rheinlande äußert sich im X. und XI. Jahrh. auch am Mittelrhein in einer Anzahl von Arbeiten der Goldschmiedekunst und Elfenbeinschnitzerei, wie sie in keiner anderen Gegend, auch nicht annähernd, in ähnlicher Vollendung hergestellt werden konnten.

Prüm, Trier und Echternach treten hier das Erbe der karolingischen Kunst an.

Aus der Sammlung Prümer Miniaturen, die Stephan Beissel in dieser Zeitschrift¹⁾ bespricht, ist das Tropar der Pariser Nationalbibliothek²⁾ aus dem Ende des X. Jahrh. für den Schulzusammenhang mit einer bekannten Gruppe von Elfenbeinen von Wichtigkeit. Die Lebhaftigkeit der Darstellung, die gestikulierende Bewegung, die starke Betonung der Augen in den einander zugewandten Köpfen, der perückenartige Ansatz der Haare, die flüssige malerische Behandlung des Faltenwurfs finden ein unmittelbares Analogon in jener bekannten Gruppe von Elfenbeinen mit Darstellungen von Aposteln unter Arkaden am Quedlinburger sogenannten Kasten Ottos I., den 3 Tafeln im Nationalmuseum zu München und der zugehörigen Tafel im Kaiser-Friedrichmuseum zu Berlin. (Abb. 1.) Auch Vöge hat diesen Zusammenhang erkannt und die Eigenheit des Stiles „das Tänzerhafte, bis in die Fingerspitzen Nachzuckende der Pose“ treffend charakterisiert.³⁾ Die Münchener Elfenbeine sind von größerer Vollendung in der Durchbildung des Körperlichen, auch der Faltenwurf ist reicher und lebendiger. Der eigenartige Stil dieser Prümer Arbeiten birgt einen Abglanz der Schule von Rheims aus karolingischer Zeit. Ein von Swarzenski⁴⁾ publiziertes Elfenbein mit Darstellungen der Thomaszene und Himmelfahrt im Großherzoglichen Museum zu Weimar zeigt ähnlich gestikulierende Gestalten und den gleichen flattrigen Gewandstil. Die charakteristischen Architek-

turen des Prümer Tropars, die Turmaufbauten, Mauern, Tore und Zinnen kehren auf dieser Schnitzerei wieder. Besonders der eigentümliche Dachaufbau im Vordergrund der Thomaszene ist auf der Thomaszene des Prümer Tropars ähnlich wiedergegeben. In allem steckt zwar nur ein Rest der hohen künstlerischen Überlegenheit des Rheimer Ateliers, aber der Zusammenhang ist unverkennbar. Die eigentümliche Erregtheit der Gestalten, der zackige Gewandstil ist hier wie dort vorhanden. Als Dokument des weitgehenden Einflusses der Rheimer Schule bilden diese Elfenbeine ein wichtiges Bindeglied der künstlerischen Entwicklung.

Dieser Zusammenhang ist für die Goldschmiedearbeit am Quedlinburger Kasten von besonderem Interesse. In der Zeit um 1200 sind zwar erhebliche Renovierungen an Seitenwänden und am Deckel vorgenommen⁵⁾, wobei jedoch die Filigranarbeit des X. Jahrh. zum Teil unberührt blieb. An der Vorderseite sind erhalten die Emailtäfelchen, die Filigranrosetten dazwischen (rechts und am Sockel) und der zahnschnittförmige Streifen darunter. Das Filigran der Rückseite scheint vollständig und gestattet vor allen die in Form von Laubwerk organisch anstrebenden Filigranvoluten von dem Wirrwarr des Filigrans um 1200 auf Deckel und Schmalseiten deutlich zu schneiden. Auf dem Deckel sind in Halbkreisen und Dreiecken fein gewellte Akanthusdreiblätter erhalten. (Abb. 2.) Die schnurartige Drehung der Filigranfäden erinnert an Rheimer Goldschmiedearbeiten des IX. Jahrh. Der Quedlinburger Kasten zeigt ein überaus feines Verständnis für die Schönheit des Materials, das hier besonders im Kontraste des Goldes und Elfenbeines zum Ausdruck kommt.

Eine große Verwandtschaft mit den gewellten Akanthusblättern des Deckels vom Quedlinburger Kasten zeigen ähnliche Bildungen an der Krone der hl. Kunigunde in der Münchener Schatzkammer. (Abb. 3.) Auch dieses, im

¹⁾ Jahrgang 1906. Nr. 1. Sp. 11 ff

²⁾ Bibl. nat. Suppl. lat. 641.

³⁾ Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, II. Aufl. Berlin 1900, S. 23.

⁴⁾ Jahrbuch der Preuß. Kunstsamm. 1902 H. II. Abb. 6.

⁵⁾ Nach einer Inschrift auf der Unterseite des Kastens mit Niellodarstellungen von Heiligen und Stiftern am Christum unter der Abtissin Agnes II. (1184—1203), vgl. Jean. J. Marquet de Vasselot, un Coffret reliquaire du Trésor de Quedlinburg, Paris 1900.

XIV. Jahrh. bereicherte Werk ist im gleichen Kunstkreis entstanden. Die Edelsteine sind auf kleinen Arkaden in Kreisen und Rauten aneinander gereiht, ein ornamentales Motiv, wie es in gleicher Weise wiederkehrt bei den

Krone der Essener Madonna. Sehr wahrscheinlich ist, daß die Krone der hl. Kunigunde ursprünglich vier Lilienblätter trug, die ähnlich wie bei der Essener Krone den oberen Rand überragten. Diese ursprünglichen Zierrate

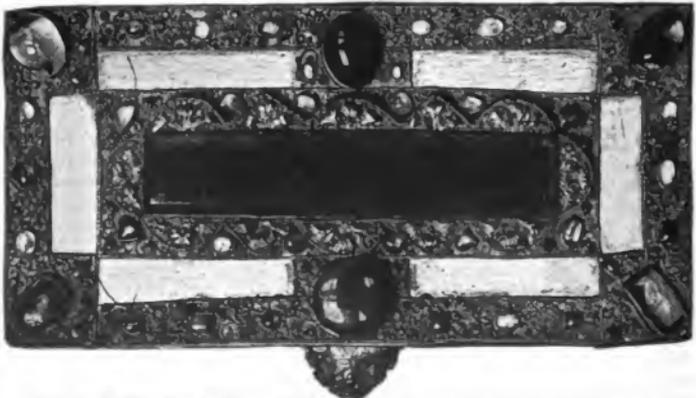


Abb. 1 und 2. Vorderseite und Deckel eines Reliquienkastens in der Schloßkirche zu Quedlinburg.

Kreismustern der Seidengewebe, deren Kreiszwickel in verwandter Art als Ornament charakterisiert und herausgehoben wurden. Eigentümlich sind bei dieser Krone die zwischen den Edelsteinen sitzenden Bügel. Wir finden sie wieder, bei der später zu besprechenden

wurden dann in gotischer Zeit durch ähnliche Motive ersetzt. (Vgl. Abb. 3.)

Zu den Elfenbeinen des Quedlinburger Kastens gehört in unmittelbarer Verwandtschaft ein Konsekrationskamm aus der ehemaligen Sammlung Spitzer im South-Kensington-

Museum in London. (Abb. 4.) Die Vorderseite zeigt in den volutenförmig nach beiden Seiten geschwungenen Ranken eines Lebensbaumes einen nackten Menschen, der mit dem Bogen auf ein drachenförmiges Ungeheuer schießt. Die Rückseite ist mit verschlungenen Goldbändern, und Schlangen in Gold verziert. Dazwischen sind farbige Rosetten angebracht. Die bogenförmigen Bänder beider Seiten tragen gleichfalls farbige Kreise abwechselnd in rotem und grünem Glase, von Rosetten in Gold unterbrochen. Diese gleiche Art von der Verzierung war auch auf den Bändern der

bande und Edelstein-besetzter Bordure, im Zitter der Schloßkirche zu Quedlinburg, ferner ein Elfenbeinkamm mit Pegasus und Weinlaub, darin Vertiefungen, die ehemals Goldeinlagen enthalten haben, im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. (Abb. 5.)

Dieser Kamm wurde von Kleinschmidt als eine sächsische Arbeit um 1200 bezeichnet.¹¹⁾ Er ist jedoch, wie so vieles „Sächsische“, rheinischen Ursprunges, aus der zweiten Hälfte des X. Jahrh. Der Pegasus geht auf ähnliche Bildungen sassanidischer Seidenstoffe, z. B. des Greifenmuster des Sommerpalastes von Tak-i-

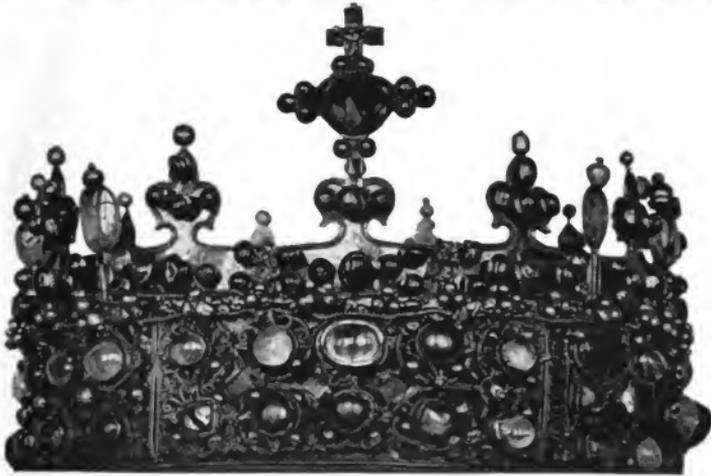


Abb. 8. Sog. Krone der hl. Kunigunde in der Schatzkammer zu München.

genannten Münchener Elfenbeine angebracht. Sie findet sich in verwandter Weise auf einem Elfenbeinkasten mit der Taufe Christi in Braunschweig, der zu der bekannten von Swarzenski auf Metz¹⁰⁾ lokalisierten Elfenbeingruppe gehört. Der feine Sinn für farbige Koloristik kommt hier im Kontraste zum Elfenbeine als charakteristisches Moment der ottonischen Epoche besonders zum Ausdruck. In den Kreis dieser Arbeiten die auch mit den Metzter Elfenbeinen verwandt sind, gehören weiterhin ein Stab mit feinem Filigran und ein Konsekrationskamm aus Elfenbein mit Weinblättern, umrahmt von gewelltem Gold-

Bostam¹²⁾ zurück. Die verkümmerten Blätter sind eine mißverständene Umbildung spätantiken Weinlaubes, die in ihrer Weiterentwicklung zu einer mehr abstrakten romanischen Ornamentik, wie in den Ranken auf der Aachener Heinrichskanzel, werden.

Gleichfalls Verzierungen eingesetzter Goldplättchen zeigt der Weihwasserkessel von Kranenburg¹³⁾ am Niederrhein, schon mit vergrößerten Darstellungen des Lebens Christi,

¹¹⁾ »Zeitschrift f. christl. Kunst« 1907, Nr. 2. S. 38 mit Abb.

¹²⁾ Abb. bei J. Lessing, »Die Gewebesammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseums«.

¹³⁾ »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Kleve«, Fig. 77.

¹⁰⁾ Vgl. Swarzenski a. a. O.

aus dem Anfang des XI. Jahrh., doch sind auch hier noch die überlegenen Traditionen des Rheimser und Metzger Ateliers nicht zu verkennen. Das gleiche gilt von einer kleinen Elfenbeinpyxis mit primitiver Darstellung der Kreuzigung und Thomasszene (Abb. 6) im Schatze des Kölner Domes. Dieses interessante Stück wurde seinerzeit von Herrn Dom-

im Dome zu Trier und den Einband des Echternacher Codex in Gotha, der auf der Rückseite Gravierungen im Stile der Reichenauer Schule zeigt. Auf dem Wege von Italien hatte Egbert sicherlich aus der Reichenauer Hilfskräfte nach dem Norden gebracht. Darauf deuten auch die zerdrückten Goldreliefs der Vorderseite des Egbertcodex zu Gotha,



Abb. 4. Kamm im South-Kensington-Museum zu London.

kapitular Schnütgen in Buschhofen bei Bonn für den Domschatz erworben.

Der feine Sinn für die malerisch-weiße Koloristik des Goldes und Elfenbeines, wie er in diesen Arbeiten zum Ausdruck kommt, erscheint als besondere Veranlagung der ottonischen Zeit.

Besonders die Schule Egberts von Trier (977—993) verdankt der Verbindung beider Materialien ihre feinsten Wirkungen. Otto von Falke hat die Hauptwerke der Schule zusammengestellt,¹⁴⁾ darunter den Andreastragaltar



Abb. 5. Kamm in der Schloßkirche zu Quedlinburg.

die auffallend mit den besprochenen Gravierungen des Reichenauer-Trierer Kunstkreises übereinstimmen. In ähnlicher Weise sind auf den Schmalseiten des Trierer Andreaskastens gravierte u. in Goldblech ausgeschnittene Tiere angebracht, die ganz verwandter Art auf dem Reichenauer Sakramentar¹⁵⁾ in Florenz vorkommen.

Wie schon die Reichenauer Schule so hat auch Egbert in diesen Arbeiten das Erbe der

des Kreuzigungsnagels zu Trier, ein Rahmen in Charlottenburg und das Egbertkreuz in Maastricht.

¹⁴⁾ O. v. Falke: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. 1904 S. 5. Andere Werke, die Kapsel

¹⁵⁾ Haseloff und Sauerland, »Der Egbertpsalter« Taf. 59.

¹⁴⁾ O. v. Falke: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. 1904 S. 5. Andere Werke, die Kapsel

Rheimsche Schule des IX. Jahrh. angetreten. Besonders die Zellschmelztechnik des Mailänder Palliotto, den er auf seiner italienischen Reise wohl selbst gesehen hatte, nahm er wieder auf und brachte sie in Deutschland zu einziger Blüte.

Eine ähnliche Feinheit des Emails findet sich wieder auf dem Einband eines Metzger Evangeliars der Pariser Nationalbibliothek, das im übrigen in der Mitte eine Elfenbeinplatte mit der Kreuzigungsgruppe im Stile der Metzger Elfenbeinschule in einem Kranz von Edelsteinen zeigt. Die Fassung der Edelsteinen ist bemerkenswert, weil ähnlich gefaßte Steine auch bei der Wiener Kaiserkrone wiederkommen und es wahrscheinlich wird, daß dieses kostbare Werk der Goldschmiedekunst nicht von sarazenischen Künstlern, wie bisher behauptet, sondern von rheinischen Goldschmiedern ausgeführt wurde.

In ähnlicher Weise wie auf dem Gothaer Codex Perlens aneinander gereiht und auf den Seiten des Andreas Kastens Bögen aus Perlenschnüren gebildet sind, ist auch die Krone mit Bögen aus Perlenschnüren bedeckt, die die Inschrift ergeben: *Quonradus Dei Gratia Romanorum Imperator Augustus*. Es kann nur Konrad II. gemeint sein, der nach einer Urkunde

einer Trierer Kirche eine Schenkung machte, also zu Trier in besonderer Beziehung stand. Die Fassung der Steine des Bügels und die Ornamentik der Verzierungen ist mit der Ornamentik anderer Trierer Arbeiten gleichfalls verwandt. Dazu kommt noch eine besondere Art der Technik, bei der die zur Aufnahme der Glassteine nötigen Vertiefung durch leichte Treibarbeit in die Goldplatte eingeschlagen oder gesetzt werden. Diese schwierige Art des Zellschmelzes ist nach v. Falke (a. a. O.) außer an der Kaiserkrone noch bei den Zellschmelzen der Langseiten

des Trierer Andreasaltars, den Mathildenkreuzen in Essen und an der Severinusplatte in Köln geübt worden. Alle diese Momente sprechen für den rheinischen Ursprung dieses Hauptstückes der Goldschmiedekunst.

Zum Trier-Echternacher Kreise gehört auch die taschenförmige Willibrodierche zu Emmerich mit feinem Filigran und den Evangelistensymbolen in getriebener Arbeit und auf der Rückseite eine Rotkupferplatte die in Schmelzfirn Christus am Kreuz und die Evangelistensymbole zeigt. In der enggestrichelten, malerischen Gewandbehandlung des Figürlichen und den Flügeln des Engels und Adlers leben noch karolingische Traditionen, die von Rheims her in Echternach und Trier auf fruchtbaren Boden fielen. Die lebhaft bewegten und trefflich gezeichneten Tiere selbst zeigen in der weichen Behandlung die hohe Vollendung eines Meisterateliers. Fassung der Steine und Filigranbildungen sind verwandt mit dem noch zu besprechenden Lotharkreuz des Aachener Domschatzes. Die Arbeit ist noch ein Werk des X. Jahrh.

Für diese Zeit der künstlerischen Übung besonders charakteristisch ist, daß Namen von Bischöfen, wie Egbert von Trier, als die großen Förderer der Zeit genannt werden, denn es bedurfte bei der noch herrschenden Unsicherheit des

künstlerischen Könnens eines reichen und umfassenden Wissens, um Werkstätten und Techniken ins Leben zu rufen und zu erhalten, und erst im Ende des XI. Jahrh. und im XII. Jahrh. begegnen wir Künstlern von ausgesprochener individueller Prägung. Der bedeutendste dieser Künstler ist der Benediktinermonch Rogerus von Helmershausen, der an die Werkstatttraditionen der einzelnen rheinischen Klosterschulen anknüpft, sie zusammenfaßt und seine eignen Erfahrungen in Sachsen in zahlreichen Werkstätten wieder aufleben läßt. (Forts. folgt.)

Köln.

Max Creutz.



Abb. 6 Elfenbeinpyxis im Domschatze zu Köln.

Neuer Kelch romanischer Stilart.

(Mit Abbildung.)

Als Weihegeschenk zum Diamantenen Priesterjubiläum hat ihrem hochverdienten Pfarrer, dem 1825 zu Steele geborenen Hochwürdigsten Herrn Päpstl. Geheimkammerer, Ehrenkanonikus und Dechant Hermann Nottebaum, die dankbare St. Adalberts-Gemeinde zu Aachen einen kostbaren silbervergoldeten Kelch verehrt. — Für diesen ist mit Recht, weil in Übereinstimmung mit der alten Pfarrkirche, für deren Herstellung, Ausbau und Ausstattung der Jubilar in fünf- und vierzigjähriger unaufröhrlicher Sorge die größten Opfer gebracht hat, der romanische Stil gewählt. — Die Ausführung dieses Kelches ward dem seit Jahrzehnten in Aachen mit großem Erfolg tätigen Hofgoldschmied Seiner Heiligkeit, Herrn Johann Schreyer anvertraut, der es bei der Ausschmückung seines Juwels an Mühe und Sorgfalt nicht hat fehlen lassen, wie die hier beigefügte Abbildung sofort erkennen läßt. — Wie die spätrömische Goldschmiedekunst durch Reichtum und Mannigfaltigkeit der Techniken sich auszeichnete, so sind diese auch an dem vorliegenden Prachtkelche vertreten, der Gravierung und Ziselierung, Filigran, Email und Steinfassung zu einem reichen und gefälligen Ensemble vereinigt zeigt. — Daß für den Aufbau schlankere Formen gewählt wurden, als sie bei den, zumeist niedrig gehaltenen romanischen Kelchen ursprünglich üblich waren, findet in praktischen Verhältnissen seine Begründung, aus denen sich auch der starke Durchmesser des Fußes und seine schweren Gliederungen erklären. Der untere durchbrochene Filigranrand nimmt ihm zum Teil diese Schwere, und die flache aber hohe

Kehle bot den Heiligenfiguren, die hier zu sinnvollen Beziehungen sich gruppieren sollten, eine passende Stätte. Aus Rücksichten auf die Kirche und ihren Pfarrer gewählt, stellen sie, graviert auf blauem Schmelzgrund, dar den Schmerzensmann, St. Hermann Joseph, Adalbert, Heinrich, Hermes, Gertrud, Apollonia, Laurentius, die zu einem Ellipsenbände sich aneinanderreihen. — Über ihm, auf dem glatten Trichter leitet eine verschnittene durchbrochene

Hülse zum Ständer über, der die emaillierten Büchsen mit dem schmelzverzierten Filigranknauf zu anmutiger Wirkung vereinigt, so daß hier Handlichkeit mit Schönheit gepaart erscheint. Aus der reichgliederten Durchbruchskapsel wächst die etwas mehr als halbkugelförmige Kuppe heraus, um die bis nahezu an den Rand ein Fries von arkadenbekrönten Brustbildern läuft, den Heiland als den ewigen Hohenpriester mit den Aposteln darstellend, auf gitterhaft emailliertem Grund. Solche bis nahezu an den Rand reichenden Verzierungen begegnen nicht selten schon an mittel-



alterlichen Kelchen, sogar mit Aussparung einer Labialstelle, und ihr sinniger wie gefälliger Effekt würde zur Nachahmung wohl öfters verlocken, wenn nicht Zweckmäßigkeitrück-sichten gewisse Bedenken erhöhen. — Zahlreiche, in die Filigranzüge malerisch eingestreute Rubinen und Saphire steigern noch die farbige Wirkung des festlichen Prachtgefäßes, das nebst der auf der Rückseite durch den Grabstichel mit Rankenwerk und den Evangelistensymbolen kräftig geschmückten Patene, am 27. September von dem jubelnden Priestergeis in Gebrauch genommen werden soll. — Ad multos annos! Schnütgen.

Nürnberger Reliquiar aus dem

(Mit zwei

Abbildungen.)

Beginne des XVI. Jahrhunderts.

Der Schatz der alten Krakauer Marienkirche bewahrt das hier abgebildete silberne und vergoldete Reliquiar.¹⁾ Die Nürnberger Provenienz bezeugt das am Fuße eingeschlagene frühe Nürnberger Stadtzeichen (Rosenberg 1182). Ein Meisterzeichen fehlt, es war in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. noch nicht üblich, sondern wurde erst durch die Ordnung von 1541 vorgeschrieben.

Wir wissen von der Nürnberger Goldschmiedekunst um diese Zeit noch verhältnismäßig recht wenig. Rosenberg führt kaum mehr als 20 Stücke aus der Zeit von ca. 1500 bis 1540 an. Unterdessen hat sich die Zahl, wenn auch nicht erheblich, vergrößert. Nun ist gerade diese Zeit sehr wichtig, weil sich die

¹⁾ Dem liebenswürdigen Entgegenkommen meines Kollegen Dr. Felix Kopeřa, Direktors des Nationalmuseums zu Krakau, verdanke ich die Möglichkeit, das Reliquiar aufnehmen zu lassen.



Nürnberger Reliquiar vom Beginn des XVI. Jahrh. Marienkirche, Krakau.

spätere Entwicklung zur Renaissance hinüber auf ihr aufbaut. Und jedes weitere bisher unbekannte Stück mit dem Nürnberger frühen Stadtzeichen bildet einen brauchbaren Beitrag zur Vermehrung unserer Kenntnisse.

Das Reliquiar ist 41,5 cm hoch und 13 cm breit.

Es ist aufgebaut in der damals typischen Form, auf sechspassigem Fuß mit durchbrochenem Galerienfries, mit sechsseitigem Nodus und zu Seiten des Reliquienbehälters mit gotischen Ast- und Laubwerk. Umgeben ist der Reliquienbehälter, der die Reliquien „S. Favroni, fidelis mar.“ enthält, von einem Rahmen mit gefaßten Perlen und Steinen. Zwei, natürlich und frei bewegte gegossene Putten mit Blasinstrumenten zu beiden Seiten des Behälters auf Postamenten beleben die hübsche Silhouette des Reliquiars, dessen obere Bekrönung in einer gotischen Nische, die umgeben ist von zwei verschlungenen, aufrecht stehen-

den knorrigen Zweigen, die Figur des hl. Johannes bildet. Sehr interessant und bemerkenswert ist die gravierte, als aufklappbarer Deckel dienende Rückseite des Reliquienbehälters mit der Darstellung der aufrecht stehenden Veronika mit ausgebreitetem Schweißstuche in beiden Händen; in der Haltung ähnelt sie sehr dem Stich Dürers aus dem Jahre 1510 (B. 64). Stilistisch aber überrascht die unleg-

bare Verwandtschaft mit den Stichen des Veit Stoß, jedenfalls eine interessante und weiter zu verfolgende Erscheinung angesichts der bekannten Beziehungen dieses Meisters zu Krakau.

Der Sprachgebrauch der damaligen Zeit nannte Reliquiare von der Art des Krakauer Exemplars Monstranzen. Der Typus derselben ist ziemlich feststehend und variiert im ganzen und

großen wenig. Ein Blick in die alten im Holzschnitt erhaltenen Inventare der Kirchen belehrt uns darüber sowie über die Benennung. Das von Franz Ritter mustergültig herausgegebene Wiener Heiligtumsbuch von 1502²⁾ zeigt z. B. beim „ander umgang“ eine ganze

Serie solcher Reliquiare, die jeweils mit der näheren Bezeichnung ihres heiligen Inhalts aufgezählt werden, so „ain gulden Monstranz darinn drei dorn aus d. dorneyn Kron Unnsers herrn Jhesu christi“. Stilistische Vergleichsmomente verschiedener Art bieten auch das Hallische Heiligtumsbuch³⁾ vom Jahre 1520 und — das Wittenberger von 1509 mit Abbildungen des Lucas Cranach.⁴⁾ Die in

diesen Werken reproduzierten Goldschmiedearbeiten sind zum größeren Teil als Arbeiten von Nürnberger Meistern zu betrachten. Zwei Handzeichnungen in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums (Hdz. 1417, 1418), die Vorder- und Rückseite eines Reliquiars aus derselben Zeit wie das Krakauer darstellend, gehen vielleicht auf denselben Nürnberger Goldschmied



Gravierter Deckel des Reliquienbehälters vom Nürnberger Reliquiar der Krakauer Marienkirche. (XVI Jahrh., Beginn.)

zurück. Die runde Reliquienkapsel ist auf der Vorderseite in derselben Weise umrahmt und gefaßt und die Rückseite trägt in derselben Maßwerkeinrahmung die gravierte Darstellung der stehenden Madonna mit dem Kinde.

Troppau. Edmund Wilhelm Braun.

²⁾ Franz Ritter, „Das Wiener Heiligtumsbuch, nach der Ausgabe vom Jahre 1502 samt den Nachträgen von 1541“. Wien 1882.

³⁾ In Auswahl herausgegeben in Hirths „Liebhaberbibliothek alter Illustratoren“. Band XIII. 1889.

⁴⁾ Ebenda herausgegeben, Band VI.

Die Seitenwunde Christi.

Man sollte glauben, bei einem Gekreuzigten wäre es nicht nötig, das Herz noch zu öffnen, um den Körper vom Blut zu entleeren, weil das Blut durch die Nägel schon Ausfluß genug gefunden hätte. Allein es kam ja vor, daß der Körper nur an das Kreuz gebunden oder nur an den Händen angenagelt wurde. In solchen Fällen mußte das Leiden um so länger dauern. Man kennt einzelne Fälle, daß Gekreuzigte zwei Tage und Nächte am Kreuze schmachteten und nur infolge des Hungers ihr Leben endeten. Sollte der Tod aus irgend einer Ursache beschleunigt werden, so mußte ein gewaltsamer Eingriff gemacht werden, sei es durch das Zerschlagen der Glieder (crucifragium) oder durch Herztisch. Eine solche Beschleunigung des Todes sollte auch bei dem gekreuzigten Heiland vorgenommen werden, weil schon in wenigen Stunden der Sabbat begann, wie der hl. Evangelist Johannes (19, 31) bemerkt. Als die Soldaten die Gebeine der Schächer gebrochen hatten, kamen sie zu Jesus und sahen, daß er schon gestorben sei; sie zerbrachen daher seine Beine nicht, sondern einer von den Soldaten öffnete die Seite des Heilandes mit einem Speere und sogleich kam Blut und Wasser heraus.

Nicht ist in diesen Worten des Evangelisten angemerkt, welche Seite des Leichnams durchstochen wurde. Auffallend ist, daß die ältesten Nachrichten nicht die linke, sondern die rechte Seite angeben, so eine äthiopische Übersetzung, das apokryphe Evangelium des Nikodemus und der Kindheit Jesu, sowie sonst alle Exegeten. Unter den letztern bemerkt Cornelius a Lapide, der Stoß sei so gewaltig geführt worden, daß er durch die rechte Seite hindurch bis in das Herz drang.¹⁾ Die Exegeten und nicht einmal die Ärzte können die Frage, ob die Seitenwunde Christi auf der rechten oder linken Seite lag, endgültig entscheiden. Auch die Archäologie bietet für beide Ansichten Belege. Die ältesten Kruzifixbilder auf der Holztüre von Santa Sabina zu Rom (V. Jahrh.) und das gleichzeitige Elfenbeinrelief im Britischen Museum zu London haben

noch gar keine Seitenwunde verzeichnet; dagegen die Abbildung des Mönches Anastasius Sinaita um das Jahr 600, sowie eine andere in einer Evangelienhandschrift zu Florenz aus dem Kloster Zagba in Mesopotamien aus dem Jahre 586 zeigen die rechte Seite durchbohrt und auf letzterem Bilde heißt der Soldat, welcher den Lanzenstich führte, schon Longinus. Auch abendländische Bilder aus dem VIII. Jahrh. zeigen dieselbe Auffassung.

Zur Erklärung, warum selbst im Mittelalter die Seitenwunde Christi von den Künstlern rechts angebracht wurde, führt man an, es sei häufig mit der Kreuzigungsgruppe die symbolische Darstellung der Kirche und Synagoge in Verbindung gebracht worden und damit die Kirche unter dem rechten Arme das Blut in den Kelch aufnehmen könne, habe man die Seitenwunde auf die rechte Seite verlegen müssen. Schon im IV. Jahrh. spricht Melito von Sardes den Gedanken aus, wie Eva aus der Seite des Adam hervorgegangen sei, so habe auch die Kirche ihren Ursprung aus der Seitenwunde Christi genommen. (Spicil. Solesm. III p. 301). Wirklich schlüpft nach einem Gemälde des XIII. Jahrh. die Kirche aus der Seite des Kruzifixus (Innsbrucker Kirchenfreund 1905, S. 102).

Nur eine Folge dieser symbolischen Auffassung ist eine liturgische. Während nämlich durch die Rubriken des heutigen Missale dem Priester vorgeschrieben ist, den Kelch in gerader Linie hinter die Hostie zu stellen, damit bei den mannigfachen Segnungen das Kreuz über beide Teile geführt werden kann, bestand im Mittelalter die Praxis, die beiden Oblaten nebeneinander zu stellen und zwar links (vom Priester aus) den Kelch, um aus der rechten Seite Christi das Blut aufzunehmen. Innoc. III de sacrif. missae II 58. Migne lat. 217 p. 833.

So viel bleibt also gewiß, daß Künstler nicht zu tadeln sind, wenn sie die Seitenwunde Christi auf die rechte Seite verlegen.

München

Andreas Schmid.

[Auch die Annahme, daß der Lanzenstich aus der Tiefe erfolgte und von der rechten Seite am leichtesten das Herz erreicht werden konnte, wird der Grund für diese Seitenwunde entnommen. D. H.]

¹⁾ Vgl. Langen, „letzten Lebenstage Jesu“. (Freiburg 1864.) S. 357.

Nachrichten.

Ludwig Seitz †. Am 11. September erlag in der Sommerfrische zu Albano einer Herzlähmung Professor Ludwig Seitz, der dem Vorstande unserer Zeitschrift seit 1895 angehörte. — Als Kirchenmaler wie in Italien, so in Deutschland und Österreich hochangesehen, neben Cornelius, Führich, Overbeck, Steinel, Veit und der Düsseldorfer Trias als jüngerer Meister in vollen Ehren genannt, hatte er seinen großen Verdiensten die Krone aufgesetzt durch die Ausmalung der päpstlichen Kapelle in Loreto, über die P. Beissel bereits 1892 in dieser Zeitschrift (Bd. V, Sp. 65/88) eingehend berichtet hat, dabei den Lebenslauf, die Leistungen und die Bedeutung des Künstlers anschaulich schildernd. Leider hat dieser die unmittelbar bevorstehende Einweihung des von ihm so liebevoll behandelten und so herrlich geschmückten Heiligtums nicht mehr erlebt, auch nicht den Abschluß seiner Arbeiten in Padua,

wie der Einrichtungen in der neuen vatikanischen Pinakothek, in die er gerade — wenige Stunden vor seinem plötzlichen Tode — noch die schwierige Übertragung des berühmten Riesengemäldes der Raphaelischen Verkörperung sorgenvoll geleitet hatte. — Da dem erst 64-jährigen Künstler noch verschiedene Aufträge winkten, seine vieljährige Vertrauensstellung im Vatikan von großer Bedeutung war, nicht minder der vermittelnde Standpunkt, den der ebenso fromme und liebenswürdige, wie zeichnerisch und koloristisch begabte Meister in Kunst und Leben, in Rom wie in weiteren Kreisen, durch Wort und Beispiel einnahm, so erscheint sein Heimgang als ein sehr schwerer Verlust, wenn auch seine Verdiensttafel reichlich beschrieben war. „Sein Streben ging auf das Werk seiner Kunst und darnach fügte sich seine Seele und die Forschung im Gesetze des Allerhöchsten“. Eocl. 38, 39. R. I. P.! Schütgen.

Bücherschau.

Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten.

Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrh. von Joseph Braun S. J. — Erster Teil: Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und der niederrheinischen Ordensprovinz. Mit 13 Tafeln und 22 Abbildungen im Text (100. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria Laach“). Herder in Freiburg 1908. (Preis Mk. 4,80.)

Im Anschluß an die hier (Bd. XX, Sp. 189) besprochenen, „belgischen Jesuitenkirchen“ veröffentlicht der Verfasser den I. Teil der deutschen Jesuitenkirchen, und zwar derjenigen, die bis 1626 zur rheinischen Ordensprovinz, d. h. zu Rheinland, Westfalen und Niedersachsen, zu Pfalz, Elsaß, Franken, Hessen und Mainz gehörten (während die der oberdeutschen Ordensprovinz angehörigen für den II. Teil reserviert bleiben). Was der Verfasser über deren Entstehung und Gestaltung, über deren Baugeschichte und Einrichtung sagt, ist den Baudenkmalern und Archiven in so geschicktem wie mühsamen Studium entnommen; so umfassend und faßbar ist das Ergebnis, daß nicht nur das System, sondern jede einzelne Kirche in neuem Lichte erscheint, wie hinsichtlich der Umstände, unter denen sie entstanden, so der Eigenart in der sie gebaut und ausgestattet ist. — Weit über diesen engeren Rahmen hinaus beleuchtet diese durchaus gründliche und vorurteilsfreie, daher vollkommen zuverlässige Untersuchung das ganze kirchliche Kunstschaffen, vornehmlich das architektonische, des XVII. und XVIII. Jahrh., das bis dahin arg vernachlässigt und verkannt war. — Der I. Abschnitt ist den gotischen Kirchen gewidmet, die, im Unterschiede von der oberdeutschen Provinz, durchaus vorherreichen: 13 eigenartige Anlagen, die zum Teil (wie Molsheim, Köln, Kosfeld, Paderborn) den Höhen- und Glanzpunkt der zeitgenössischen Leistungen bezeichnen. — Der II. Abschnitt behandelt die 7 nicht-gotischen Kirchen, unter denen namentlich die Düsseldorfer und Bürener großartige Schöpfungen sind. — An der Hand von eigenen, zumeist noch unbe-

kannten, guten Abbildungen und von zahllosen wichtigen baugeschichtlichen (viele neue Künstlernamen bietenden) Notizen erfolgt die teilweise sehr ausführliche Beschreibung, die sich auch auf die, vielfach von Ordensbrüdern ausgeführten Ausstattungsgegenstände bezieht. — Mit der Würdigung dieser Kirchenbauten, mit ihren stilistischen und architektonischen Eigentümlichkeiten, mit ihren Beziehungen untereinander und zu den sonstigen Bauwerken der Zeit beschäftigt sich der III. Abschnitt, der mit den landläufigen Vorurteilen über den „Jesuitenstil“ und über die jesuitischen Bestrebungen radikal aufräumt, in geradezu musterhafter Weise den Weg zeigend für die Behandlung solcher Fragen, die vor allem solide Kenntnisse und Unbefangtheit erfordern. — Möge es dem hochverdienten Forscher vergönnt sein, bald die Fortsetzung zu liefern, die sich hoffentlich nicht nur auf Deutschland beschränkt! Schütgen.

Die Geschichte des Dachwerks, erläutert in einer großen Anzahl mustergetreuer aller Konstruktionen, von Friedrich Ostendorf, Prof. an der technischen Hochschule in Karlsruhe. — Mit 361 Abbildungen im Text. — B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1908. (Preis 28 Mk.)

Um eine Art von Neuland in der Kunst handelt es sich hier, denn mit dem zumeist schwer zugänglichen und nicht leicht aufzunehmenden Dachwerk der Häuser und Türme haben sich nur wenige Architekten beschäftigt. Die erste zusammenfassende Studie auf diesem nicht nur an sich, sondern auch wegen der gefahr im Verzuge höchst wichtigen Gebiete ist daher freudig und dankbarlichst zu begrüßen, zumal sie unter der Flagge segelt vom Meister aller konstruktiven Anregung, dem vor kurzen gestorbenen Oberbauteur Karl Schäfer, dem sie gewidmet ist. — Um so größere Anerkennung aber verdient sie, da dieser erste Wurf nicht nur als Versuch erscheint, sondern gleich als vollständige Lösung wie den Zeiten, so den Ländern

nach, die alle berücksichtigt sind in den Beschreibungen, aber auch in den Abbildungen. Diese betragen weit über 400 und beruhen sämtlich auf vorzüglichen, auch bei komplizierten Lösungen durchaus klaren einheitlichen Handszeichnungen. — Die Einleitung unterrichtet eingehend über die ältesten Hausdächer Deutschlands. — Dann wird an der Hand zahlreicher Vorlagen „das germanische Kehlbalkendachwerk“ behandelt, wie es die Häuser und Kirchen deckt, wodurch zugleich mancher Rätsel der Steinkonstruktion gelöst erscheinen. — „Die Pfettendachwerke römischer und germanischer Art“ werden besonders geprüft, wie in der flacheren Gestaltung der Frühzeit, so in der steileren der weiteren Entwicklung. — Es folgen „die sichtbaren und offenen Dachwerke römischer und germanischer Art“, die besonderes Interesse erregen nicht nur durch die Mannigfaltigkeit, sondern auch durch die Gefälligkeit ihrer Lösungen. Diese hat ihren Höhepunkt in England erreicht, aber auch in Italien zu großer Pracht besonders während des XIV. Jahrh. sich entfaltet, viel einfacher in Frankreich und Deutschland während der gotischen Periode, in der von den Niederlanden die Tonnenwölbe noch bevorzugt wurden gegenüber den Nachbarländern. — „Die Konstruktion der Pult-, Walm- und Zeltedächer“ erscheint in einer überraschenden Fülle origineller Lösungen. — Die beiden letzten Kapitel, die „das Dachwerk der Turmhelme“ und „die Dachreiter“ vorführen, sind Musterabhandlungen gründlicher Analyse und zeigen die Kirchen-Bau- und Zimmermeister in ihrer ganz konstruktiven Geschicklichkeit und Solidität. Die hier weit über 100 Einzelbeispiele liefernde Illustration bietet eine erstaunliche Menge frappanter Konstruktionen, von denen manche als wahre Offenbarungen betrachtet werden dürfen. — Nicht nur eine retrospektive Bedeutung haben alle diese mit unsäglichem Mühen, und doch, wie der Verfasser im Vorwort vertritt, fast nur gelegentlich gewonnenen Zeichnungen und Notizen; denn manches befindet sich darunter, was durchaus Nachahmung verdient, obgleich das Holz viel rarer und teurer geworden ist. A.

Ein Jahrhundert kunsthistorischer Entdeckungen von Adolf Michaelis. II. Auflage. Mit einem Bilde C. F. Newtons. — E. A. Seemann in Leipzig 1908. (Preis Mk. 7.)

„Die archäologischen Entdeckungen des XIX. Jahrh.“, hier Bd. XIX. Sp. 127 besprochen, haben bereits, unter dem vorstehenden zutreffendem Titel, eine neue Auflage erhalten. Diese vervollständigt die „Archäologie des Spätes“ bis in die jüngste Zeit, wobei auch die neuesten prähistorischen Funde, wie die Entdeckungen in Ägypten und Mesopotamien, besondere Berücksichtigung finden. Im Vordergrund steht nach wie vor, was in dieser Friat auf dem Gebiete der griechischen Kunst in die Erscheinung getreten ist, und hier zeigen sich am klarsten die Neigungen des Verfassers, dem es vortrefflich gelingt, in seine begeisterungsvolle Vorliebe die Leser hineinzuziehen, wie durch die instruktiven Erklärungen, so durch die anziehenden Schilderungen. Der ohnehin schon, gerade in diesem Bereich, über den Kreis der Berufsarchäologen und der Altstudierenden weit hinausgehende Ring der Interessanten wird durch diese anschaulichen und

aktuellen Darstellungen noch erheblich sich erweitern und damit fruchtbare Anregung geben für die Forschungen auf diesem noch so hoffnungsreichen Gebiete. Wenn die anderen Quellen für die Gewinnung von Altertümern, weil erschöpft, versagen, dann bewährt sich immer wieder der Schoß der Erde als die unergründliche Schatzkammer. Schatzkammer.

Großherzoglich-hessisches Landesmuseum in Darmstadt. — Führer durch die Kunst- und historischen Sammlungen. Mit 48 Tafeln. — Darmstadt 1908.

Seine Aufgabe, beim Rundgang durch das Museum als Erklärer zu dienen, entspricht der Führer vollkommen, indem er die Hauptgegenstände knapp charakterisiert und für das Verständnis ihrer geschichtlichen und technischen Bedeutung sehr zutreffende allgemeine Unterweisungen den einzelnen Abteilungen, bzw. Abarten vorausschickt. Hierbei empfahl sich für die verschiedenen Kategorien auch eine verschiedene Art der Behandlung, insoweit mehr der Schawwert, oder die wissenschaftliche Bedeutung markiert werden sollte. — Für die archäologischen Partien, wie für die Waffen (Verfasser: Müller) und Kostüme tritt mehr die populäre Seite in den Vordergrund, für die Kupferstücke (Kienle) mehr die Kennzeichnung der einzelnen, abwechselnd vorzuführenden Meister. — Unter den übrigen von Back bearbeiteten Partien zeichnen sich die Gruppen der angewandten Kunst, die antiken und namentlich die mittelalterlichen aus, zumeist bekanntlich Erststücke des Barons von Hüpsch (vgl. diese Zeitschrift Bd. XXI. Sp. 59/60), sowie die älteren Gemälde, denen nicht nur sorgsame Erläuterungen, sondern auch fast alle, durchweg gute, Abbildungen auf den 48 Tafeln des Anhangs gewidmet sind. — Die „Geschichte der Sammlungen“ liefert auch zu der Genesis der Museen überhaupt einen sehr interessanten Beitrag, und die den verschiedenen Abteilungen beigegebenen 14 Grundrisse werden den zahlreichen Besuchern, die das neue Museum und sein Katalog heranziehen, als praktische Orientierungsmittel sich bewähren. Schatzkammer.

Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums. Mit 85 Abbildungen auf 75 Tafeln. Verfaßt von Karl Voll, Heinz Braune und Hans Buchheit. Verlag des Bayerischen Nationalmuseums. München 1908. (Preis geb. Mk. 0.80.)

Die 1070 Nummern umfassende, durch die Räume des Münchener Nationalmuseums kunsthistorisch verteilte Gemäldesammlung verdient voll und ganz die ihr hier gewidmete zusammenfassende Beschreibung, die von seinem Direktor Generalkonservator Dr. Hager veranlaßt ist und eingeführt wird. — Der. I. Teil behandelt die „Bilder von kunstgeschichtlichem Interesse, nach Schulen geordnet“; der II. Teil die „Bilder von kulturgeschichtlichem Interesse, nach der Darstellung geordnet“. — In diesem übersichtlichen Rahmen erscheinen zuerst „Deutsche Schulen bis 1800“, und zwar bayerische (1—212), österreichische (—241), schwäbische (—327), fränkische (—433), mitteldeutsche und norddeutsche (—454); sodann „Neuere Meister nach 1800“ (—479), endlich „Fremde Schulen“, italienische (—511), französische (—544), niederländische (—591). — Jedes Bild

wird genau beschrieben unter Angabe der etwaigen Literatur, und die Verfasser zeigen sich wie hinsichtlich der Darstellungen und Techniken, so namentlich auch der Meister und Schulen ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen, so daß hier manche neue Kombinationen sich ergeben. Den hervorragenden Gemälden, namentlich den in lückeloser Reihe erscheinenden altbayerischen, werden ganz scharfe Abbildungen gewidmet, welche voll auf die Behauptung bestätigen, daß die Frühzeit um 1400 die Glanzzeit ist, besonders der entzückende Paebler Altar (8a), der für München in Anspruch genommen wird, wie der Petri-Altar (48—53) von dem Münchener Pollack, als größte Leistung kurz vor 1500. — Zwischen ihnen steht der fränkische Altar aus Bamberg von 1429 (328a—c). Fränkisch ist auch der herrliche Altar (von 1514) des Wolf Traut (400a). — Der II. Teil, dessen Gemälde keine Abbildungen gegönnt sind, bietet „Porträts und Trachtenbilder, religiöse, profane Darstellungen, Landschaften und Städteansichten.“ — Mannigfache Belehrung ist dem handlichen Buche zu entnehmen, nicht nur vor den Originalen, sondern auch vor den Abbildungen, wie den Beschreibungen, die den bis dahin wenig gewürdigten Münchener Schatz in die Kunstgeschichte vortrefflich einführen.

Schütgen.

Katalog der öffentlichen Kunstsammlung in Basel. Mit 24 Tafeln. — Birkhäuser in Basel 1908 (Preis Fr. 1).

Dieser sehr handliche Katalog führt in zumeist ganz knapper Fassung, bei den Hauptwerken aber in etwas ausführlicherer Beschreibung, die Kunstgegenstände des Museums auf, die in 665 älteren und neueren Gemälden und Handzeichnungen, in 26 zum Teil antiken Erzeugnissen der Plastik und in 23 Glasgemälden von 1502 bis 1590 bestehen. — Dieselben sind alphabetisch geordnet, während natürlich für die neue Aufstellung in den Museumsräumen, die Zusammengehörigkeit von Meistern und Schülern maßgebend war, wie dies durch einen Übersichtsplan veranschaulicht wird; und für die angehängten guten Lichtdrucke (die mit Witz beginnend, über Grünewald, Hans Holbein, Manuel zu Stimmer überleiten), die chronologische Reihenfolge von selbst sich ergab. — Das Studium der interessanten Sammlung wird durch den übersichtlichen, an Notizen ausgiebigen, aber keineswegs ermüdenden Katalog wesentlich erleichtert.

B.

Dictionnaire d'Archeologie chrétienne et de Liturgie. Fasc. XV. Bibliothèques — Bretagne. — Letouzey et Ané à Paris.

Dieses von Fehrenbach, Wilmart, Cabrol und ganz besonders von Leclercq besorgte Heft enthält eine ganze Anzahl wichtiger, den Gegenstand textlich und illustrativ erschöpfender Artikel. Teils knüpfen sie an Länder und Orte an, wie Bithynie, Bobbio, Bologna, Bolsène, Bonaria, Bordeaux, Bostra, Brescia, Grande-Bretagne, teils an Namen wie Bona und Bosio, teils an Bekleidungsstücke, wie Birrus (eine Art von Kapuzengewand) und Braies (Beinkleider), oder an Schmuckstücke wie Bracelet. — Tiere wie Boeuf und Brébis werden nach ihrer symbolischen Bedeutung untersucht, Handwerke wie Boulanger beschrieben, womit Boissau in Verbindung steht. Außerdem werden Zeichen, wie das Monogram Boethi A gedeutet, ebenso religiöse

Begriffe wie Bonté chrétienne. — Was hierfür an inschriftlichem Material irgendwie beizubringen war, wird vorgeführt, und viel wichtiges, zum Teil sehr entlegenes und noch wenig bekanntes Abbildungsmaterial wird herangezogen, so daß einige Artikel wie Boeuf, Bolsène, Bordeaux, Boulanger, Bracelet, Brescia, Grande-Bretagne reich illustriert sind. Schütgen.

Die Galerien Europas. Neue Folge, Heft V bis XIV. (à 2 Mk.) — E. A. Seemann in Leipzig.

Seit dem letzten Referat (XXI, 63) hat diese Serie das XIV. Heft erreicht, so daß bis zu ihrem Abschluß nur noch 6 Hefte ausstehen. — Der vortrefflichen Auswahl aus der Eremitage und Akademie zu St. Petersburg, die ältere Gemälde (wie Lucas van Leyden, Holbein, Botticelli, Raffael, Paul Veronese, Murillo, Rubens, Rembrandt) und spätere, namentlich der französischen Meister, umfaßt mit den durch James v. Schmidt gebotenen sehr lehrreichen Erklärungen, folgen die durch von Reber musterhaft eingeführten Meisterwerke aus der Alten Pinakothek zu München, besonders von Rogier van der Weyden, Quintin Massys, Perugino, Raffael, Murillo, Rembrandt, Rubens, van Dyck, Pieter de Hooch die, weil einem röhrenderen Leserkreise aus der Uranschauung bekannt, in den herrlichen Nachbildungen eine um so stärkere Anziehungskraft ausstrahlen dürfen. — Mit der unerbittlichen Erweiterung der Schatzkammer für die farbigen Wiedergaben wächst offenbar der Unternehmungseifer des Herausgebers, der sich später vielleicht entschließt, auch andere Zweige der Farbmünste, wie Glasgemälde, Emails usw., die wegen ihrer Transparenz an die Reproduktionsschwierigkeit noch höhere Anforderungen stellen, in sein Programm mitaufzunehmen.

Schütgen.

Ex-Libris. Katalog XLV von Jacques Rosenthal in München. (Preis 2 Mk.)

Diese wichtige Sammlung umfaßt 1035 Nummern, von denen 34 abgebildet sind. Sämtliche Jahrhunderte seit dem Bestehen der Bücherzeichen sind hier vertreten, auch das XV. (aus dem so selten sind) durch einige merkwürdige (kolorierte) Exemplare, wie das der Nürnberger Kötzl (um 1440) und das anonyme (von 1478). So bietet sich hier nicht nur den Sammlern, die allmählich sehr zahlreich geworden sind, Gelegenheit zu wertvollen Ergänzungen, sondern auch den sonstigen Interessenten Material für weitere Studien, im Anschlusse an das bekannte grundlegende Werk von Warnecke, und an die von ihm gegründete Zeitschrift. B.

Deutsches Recht und andere Gedichte von E. von Handel-Mazzetti. Kögel in Kempten und München 1908. (Preis elegant geb. Mk. 3.)

Die gefeierte Romanschriftstellerin bewährt sich hier auch als Dichterin, und der historische Sinn, den sie dort bewies, macht sich auch hier geltend: Nicht nur die Thematika, die teils geistlicher, teils weltlicher Art sind, gehören der Geschichte an, sondern auch die Formulierungen haben, bei aller Selbständigkeit und Eigenart, etwas Altertümliches, was ihnen besonderen Reiz verleiht. — Das Gedicht, welches durch den Titel sich ankündigt und mehr als ein Drittel des Ganzen ausmacht, ist inhaltlich und formell ein Kunstwerk, sehr mannigfaltig und doch voll Einheit. D.



Ein gemalter Kreuzweg aus 1735.
(Sammlung Schulgen.)

Abhandlungen.

Ein gemalter Kreuzweg aus 1735.



(Mit Abbildung, Tafel IX.)

Im Anschluß an Kneller: „Geschichte der Kreuzwegandacht von den Anfängen bis zur völligen Ausbildung“ (Ergänzungsheft 98 zu den „Stimmen aus Maria-Laach“, Herder Mk. 3,50), sei hier in Abbildung und Beschreibung ein alter Kreuzweg geboten, der in 14 Tafeln von 26½ cm Höhe, und 16½ cm Breite besteht, und vor etwa 12 Jahren aus dem Nachlaß eines Münchener Bildhauers von mir erworben wurde. Auf dünnen Eichenholzbretchen in Öl gemalt, gemäß der Originalunterschrift der I. und XII. Station, von Georg F. Vischer in Landtstraß 1735, bildet er eine etwas dilettantenhafte und derb, aber mit Kompositions geschick, in harmonischer Kolorierung und nicht ohne Empfindung ausgeführte Serie, die besonders Interesse verdient durch den Umstand, daß sie genau der jetzigen szenischen Anordnung und Reihenfolge entspricht, für die so alte Belege nur ganz spärlich erhalten sind.

Kneller beweist nämlich in seinem vortrefflichen Buch, welches die so beliebte Volksandacht, unter Benutzung eines reichen Quellenmaterials, zum ersten Male systematisch behandelt, daß der Kreuzweg, aus den bis in die ersten christlichen Jahrhunderte zurückreichenden Jerusalem-Pilgerschaften hervorgegangen, im XV. und XVI. Jahrh. zu den 7 Fußfällen des kreuztragenden Heilandes ausgestaltet, erst im XVII. Jahrh., dank dem Kreuzwegbüchlein des Priesters Bethlem, zu den 14 Stationen ausgebildet ist, die im XVIII. Jahrh. allmählich Ersatz boten für die 7 Fußfälle, ohne sie ganz zu verdrängen. Namentlich durch den Franziskanerorden (dessen Stifter dem Kreuzträger so eng sich anschloß) gepflegt, hat die Kreuzwegandacht vor und nach solche Ausdehnung gewonnen, daß dieselbe, mit großen Privilegien versehen, in die meisten Kirchen und religiösen Anstalten Eingang gefunden, auch zu manchen Stationsanlagen im Freien Veranlassung gegeben hat. — Deswegen werden auch die Kirchenkünstler durch die Ausführung von Stationen ganz

besonders in Anspruch genommen, mögen diese als Steinreliefs in die Wand eingelassen, oder als eingerahmte Holzgruppen an derselben aufgehängt, oder auf dieselbe gemalt sein, bzw. sie schmücken als Tafelgemälde, die allmählich eine sehr große Verbreitung gefunden haben. — Hervorragende Maler, wie Führich, Schraudolph, Klein, Feuerstein, die Beuroner, haben durch ihre Entwürfe mehr oder weniger wertvolle Beiträge vorbildlicher Art geliefert, so daß sich für die einzelnen Stationen gewisse Type herausgebildet haben, ohne daß durch sie der Erfindungsgabe und dem Ausdrucksvermögen der einzelnen Künstler Schranken gesetzt werden. — Die Komposition wird zunächst und zumeist durch die Form der Bilder beeinflusst, ob sie, nach Maßgabe des für sie vorgesehenen Platzes, die Breite oder die Höhe betont, sodann durch die Anzahl der mitwirkenden Personen, ob sie, im Interesse der monumentaleren Wirkung, auf das Mindestmaß beschränkt oder, der größeren Anschaulichkeit wegen, stärker ausgedehnt wird. Auch die Art der Behandlung des Hintergrunds, ob er eintönig oder teppichartig, ob er landschaftlich oder architektonisch gelöst wird, ist von wesentlichem Einfluß auf die Gruppierung. — Diesen darf auf den hier abgebildeten Tafeln ein gutes Zeugnis ausgestellt werden, indem die 5 bis 7 Figuren auf jeden derselben gut verteilt erscheinen, unter stetiger Hervorkehrung der Haupthandlung, deren ausgesprochenen Mittelpunkt überall der Heiland bildet. Hierbei sind, mit Ausnahme der in dieser Hinsicht typisch gebliebenen heiligen Personen, alle im Zeitkostüm dargestellt, nicht nur die Soldaten, sondern auch die Frauen; die den Hintergrund bildenden Gebäude sind in den Barockformen gehalten. — Hinsichtlich der den Stationen beigelegten Privilegien sei noch bemerkt, daß, gemäß der Unterschrift auf jeder Station, an die I. wie an die XI., XII., XIII., XIV. ein „Vollkommner Ablaß“ geknüpft ist, während auf den übrigen, „7 Jahre Ablaß und 7 Quadragen“ verzeichnet sind. Die auf der Rückseite der IV. Station angebrachte Notiz: „Eine Quadrage ist vierzig und die Auslösung von 7 Jahre und 7 Quadrage ist eine Zeit von sieben Jahr und siebenundvierzig Tage: Baptist Winter 1803“ liefert dazu die Erklärung. Schnütgen.

Neues Dreikönigenreliquiar als Weihegabe an Papst Pius X. seitens des Kölner Metropolitankapitels.

(Mit Abbildung.)



Als Homagium an Seine Heiligkeit zum Feste des goldenen Priesterjubiläums empfahl sich dem Kölner Metropolitankapitel eine Reliquie aus dem Schreine der hh. Dreikönige um so mehr, als der Papst auch den Vornamen Melchior führt. — Sollte sie sich

dem Handgebrauch anpassen, so mußte der Umfang klein bleiben; die Kapselform ergab sich als die beste Lösung, und wenn ihr die vornehmste Technik, über welche die Goldschmiedekunst, zumal die kölnische, verfügt, der Reliefschmelz, als Schmuck zu Hilfe kam, dann durfte ein würdiges Festgeschenk erwartet werden. — Trotz der nur sieben Tage umfassenden Anfertigungsfrist, läßt das von Hermeling in Köln ausgeführte, hier abgebildete Kapselreliquiar von

11 cm Durchm., an Reichtum und Feinheit der Ausführung nichts zu wünschen übrig. Für dasselbe wurde die Vierpaßform gewählt, wie sie namentlich bei der Chormantelagraffe beliebt war, als welche das Juwel auch benutzt werden könnte. — Ein profilierter silbervergoldeter Rand bildet die Umrahmung, und die seiner Schräge eingravierte Majuskelschrift: *PIO PP. X LUSTRA X SACERDOTII COPLETI CAPITULU METR. COLONIENSE PARTICULA EX OSS. SS. MAGORU D. D.* markiert die Erinnerung an seinen Ursprung und seine Bestimmung. — Der untere Paß birgt in seiner oblongen vertieften Vertiefung das kleine Fingerring aus dem Dreikönigenschrein, und das konsolenartige quadronierte Segment unter ihm er-

scheint als eine Art von Träger, durch seine Färbung den Zusammenhang während mit dem Emailbilde. — Daß für dieses die Dreikönigen-Anbetung gewählt wurde, lag nahe, nicht minder der Plan, dabei die Mittelgruppe dem Dombild zu entnehmen, dem vollendetsten Erzeugnisse der Kölner Malerschule. Sie in ganz flacher Reliefgravur aus dem hellen, daher durchscheinenden Silbergrund herauszuheben, und mit den dem Original nachgebildeten, aber den durchsichtigen Schmelz-

tönen angepaßten Farben zu versehen, setzt eine technisch und künstlerisch durchaus geschulte Hand voraus. Die Flachgravur, die Auswahl und Verteilung der Farben, der Brennprozeß erfordern, außer dem Kunstgefühl, eine Geschicklichkeit, wie sie nur auf dem Wege erprobter Tradition und langer Erfahrung gewonnen werden kann. Eine große Farbenskala ist hier zur Ver-



wendung gelangt, und die Schärfe, mit der sie auch in den kleinsten Partien, wie in den gleichfalls emaillierten Köpfen, in den Kronen, Weihegefäßen usw. zur Geltung gebracht ist, verleiht dem Schmelzbilde einen eigenartigen Reiz. Von dem blauen damazierten Grund hebt sich die Darstellung vortrefflich ab. Die auf ihm verteilten drei Wappenschildchen des Papstes, Erzbischofs und Kapitels, versinnbildeln zugleich den ganzen Zusammenhang, Seiner Heiligkeit die Glückwünsche ausdrückend, die das Kapitel als Stifter belesen und Seine Eminenz als den Überreicher bei dem feierlichen Empfange, zu dem der gesamte Erzsprengel, durch zahlreiche Priester und Laien vertreten, dem höchsten Priester, Lehrer und Hirten seine Huldigung darbringt. Schnitzgen.

Rheinische Goldschmiedeschulen des X. und XI. Jahrhunderts.

III. Köln, Aachen und Essen.

(Mit 7 Abbildungen.)

(Schluß.)



weiter rheinabwärts werden die Goldschmiedearbeiten des X. und XI. Jahrh. seltener. — Vor kurzem wurde für das Kölner Kunstgewerbemuseum eine Buchschließe erworben, die sich angeblich in Bonn gefunden hatte (Abb. 3). Dieselbe zeigt in Kupfer geprägt, eine figürliche Darstellung; in der Mitte einen reitenden König, der den linken Arm gegen einen rechts stehenden Mann ausstreckt. Links steht die Königin mit erhobenen Armen, in flehender Haltung. Nach freundlicher Mitteilung des Professors Meyer von Knonau in Zürich handelt es sich wahrscheinlich um einen Vorgang des Jahres 1020, in welchem Herzog Bernhard II. von Sachsen in Aufruhr gegen Heinrich II. getreten war, und nun geschah die Unterwerfung und Aussöhnung, wie ausdrücklich bezeugt ist, indem Kunigunde das Herz ihres Gemahles um Verzeihung bestürmte.

Rein formal würde sich die Gestaltung der einzelnen Figuren den Arbeiten des Reichenauer Kreises anschließen.

In Köln sind merkwürdigerweise so gut wie keine Denkmäler dieser Zeit erhalten, und doch müssen gerade hier große Werkstätten bestanden haben, denn unmöglich können die großen Klosterwerkstätten des XII. Jahrh. ohne Tradition gearbeitet haben.

Wie in Trier so werden auch in Köln besonders im X. Jahrh. unter Erzbischof Bruno I. († 965), dem Bruder Ottos I., zahlreiche Werke der Goldschmiedekunst entstanden sein. Für Xanten ist ein Geschenk Erzbischofs Bruno von Köln, eine goldene Tafel beglaubigt,¹⁴⁾ die zurzeit der französischen Revolution unterging. Diese Tafel war sicherlich in ähnlicher Weise wie das schon erwähnte Aachener Antependium im Stile des Reichenau-Trierer Kunstkreises angefertigt, und ist wahrscheinlich Kölner Ursprungs. Wenigstens deuten die erhaltenen Beschreibungen eine verwandte Art der Anordnung an. In der Mitte thronte Christus in Gold getrieben, ein Buch in der Hand, umgeben von den Evangelisten und Propheten.

Zu den einzigen in Köln erhaltenen Denkmälern dieser Frühzeit gehörten die bekannte

Platte mit einem sitzenden Bischof in Zellenemail vom untergegangenen Severinsschreine und einige Zellenemailplatten am Dreikönigenschreine des Kölner Domes, die sich in ornamentaler Beziehung sehr wesentlich von den späteren Grubenschmelzarbeiten unterscheiden.

In den benachbarten Domschätzen von Aachen und Essen ist eine ungleich größere Anzahl von Werken dieser Frühzeit erhalten, die jedoch sicherlich nicht alle an den Orten ihrer Aufbewahrung entstanden sind.

Das ist besonders wahrscheinlich von der goldenen Altartafel des Aachener Domes mit den in Gold getriebenen Bildern des thronenden Heilandes, der Gottesmutter und des hl. Michael, der vier Evangelistensymbole und zehn Leidensszenen. Der weiche malerische Stil dieser Arbeiten geht ohne weiteres auf den Stil der Reichenauer Arbeiten zurück. Nur mit dem Unterschiede, daß die Figuren der Aachener Tafel kleiner und verkümmert sind. Die eigentliche Blüte dieses Stiles zeigt der Aachener goldene Buchdeckel mit den Evangelistensymbolen, und den entsprechenden Darstellungen der Geburt oder Menschwerdung Christi, der Kreuzigung, der Auferstehung und der Frauen am Grabe. Hier ist die Gewandbehandlung noch von vollendeter Weichheit, die Durchbildung des Körperlichen noch von antiker Beweglichkeit. Daneben bilden die Szenen der Aachener Altartafel einen Fortschritt zu einer mehr starren und strengen Auffassung im Sinne der romanischen Neugestaltung. (Abb. 1 und 2).

Arbeiten von ähnlich plastischem Charakter waren in Aachen nicht bodenständig, dagegen weisen verschiedene Anzeichen auf Köln. Die Figurengruppen der späteren Holztür von St. Maria im Kapitol zeigen in sehr verwandter Durchbildung eine ähnliche Behandlung, die wohl sicherlich auf den besprochenen Goldschmiedestil zurückgeht, oder vielmehr zurückgehen muß, denn es gibt keine anderen Werke, die dieses eigenartige und vereinzelt Denkmal erklären würden. Vergleicht man die Anordnung der Gesamtszenen sowohl wie die plastische Herausarbeitung einzelner Gestalten (Christus) der Aachener Altartafel und der Tür von St. Maria im Kapitol, so finden sich

¹⁴⁾ Vgl. »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Moers«, S. 107.



Abb. 1. Kreuzigung von einem Buchdeckel im Domschatze zu Aachen.



Abb. 2. Kreuzigung von der Altartafel im Dome zu Aachen.



Abb. 3. Buchschließe im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln (vergrößert).



Abb. 4. Elfenbeintafel im Domschatze zu Eses.



Abb. 5. Kreuz im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt.



Abb. 6. Elfenbein in St. Maria Lyiskirchen in Köln.



Abb. 7. Elfenbein im South-Kensington-Museum zu London.

auffallende Übereinstimmungen. Allerdings ist hierbei zu berücksichtigen, daß die Reliefs von St. Maria im Kapitol letzte Ausläufer dieser Gruppe sind und bereits in die Zeit des strengromanischen Stiles hinübertreten.

Zur Lokalisierung dieser Gruppe plastischer Arbeiten kann hier der bekannte Deckel eines Evangeliars im Essener Domschatz¹⁷⁾ mit einer Elfenbeintafel in der Mitte herangezogen werden, darauf die Geburt Christi, die Kreuzigung, und die Himmelfahrt (Abb. 4) und als Umrahmung in dünnem Goldblech im oberen Felde Christus in Mandorla, die von zwei Engeln gehalten wird, ferner zur Seite Petrus, Paulus, die Stiftspatrone Kosmas und Damianus und an der Unterseite des Elfenbeins Maria mit dem Kinde zwischen der hl. Pinnosa und Waldburgis und zu ihren Füßen die Äbtissin Theophanu.

Verschiedene Umstände deuten auch bei dieser Arbeit des Reichenau-Trierer Kreises den Kölner Ursprung an. Ein Elfenbein aus derselben Schule wie der Essener Buchdeckel, befindet sich in St. Maria Lyskirchen zu Köln mit Darstellung der Kreuzigung schon aus dem XII. Jahrh., jedoch unverkennbar gleichen Ursprungs wie die Essener Elfenbeintafel, (Abb. 6). Hierbei ist von großem Interesse, daß die Gestalten der Tafel in St. Maria Lyskirchen sich stärker vom Hintergrunde abheben, also schon die plastisch stärkere Tendenz der strengromanischen Kunst verkörpern, während die Gestalten der älteren Essener Tafel noch in flacher bildartiger Behandlung der antiken Auffassung näher stehen.

Für den Ursprung des Essener Buchdeckels stellt auch Humann (a. a. O. S. 238) die Vermutung auf, daß der Erzbischof und Kanzler Hermann von Köln, der den östlichen Teil der Essener Krypta geweiht hat, als Bruder der Äbtissin Theophanu, mit der Herstellung des Buchdeckels eine Kölner Werkstatt beauftragte, vielleicht des Stiftes St. Maria im Kapitol selbst, dem die Schwestern der Äbtissin Theophanu vorstanden.

Ein verwandtes Elfenbein befindet sich im South-Kensington-Museum zu London (Abb. 7.) Hiernit würde der Kreis plastischer Arbeiten der Gruppe der Tür von St. Maria im Kapitol enger umgrenzt, und es zeigen sich auch innerhalb dieser Arbeiten starke Übereinstimmung.

¹⁷⁾ Humann, »Der Schatz des Essener Münsters« Taf. 24.

Allmählich wird sich diese Gruppe Kölner Ursprunges noch erweitern lassen. Vorläufig kann man nur indirekt auch an Arbeiten anderen Materiales den Reichtum Kölner Könnens auf dem Gebiete der Goldschmiedetechnik und des Zellenemails ahnen. So zeigt das früheste Beispiel der Wirktechnik aus St. Gereon in Köln, heute im Berliner Kunstgewerbemuseum, mit Darstellungen von Kreismotiven, Tieren und Masken nach orientalischen Vorbildern, besonders in den Masken deutliche Zusammenhänge mit Zellenemails, wie sie in Aachen und Essen erhalten sind. Auch diese Arbeit ist sicher rheinischen, wenn nicht Kölner Ursprunges. Köln muß damals im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses gestanden haben, und es kann nur ein Zufall sein, daß sich gerade in Aachen und Essen bedeutende Werke der Kunst dieser Frühzeit erhalten haben. Auch das Aachener Lotharkreuz mit dem gravierten Kruzifixus der Rückseite zeigt nach allen Seiten künstlerisch und technisch verwandte Faktoren. Alle Einzelheiten hervorzuheben, würde ermüden. Die Zusammenhänge künstlerischer Übung waren hier so eng, daß eine Trennung und Lokalisierung im einzelnen kaum mehr möglich sein dürfte. Als wichtigstes Moment sei hier hervorgehoben, daß sich in diesem niederrheinischen Kunstkreise die Gravierung der Reichenauer Schule fortsetzte.¹⁸⁾ Dieser Umstand ist für die Weiterentwicklung der romanischen Kunst von größter Wichtigkeit, weil aus dem malerischen Stil der antiken Auffassung allmählich ein mehr linearer und streng plastischer Stil entstand, der für die Entstehung einer plastischen Gestaltung im XII. Jahrh. und für die Emailkunst der rheinischen Reliquienschreine grundlegend wird. In den Gravierungen der Rückseiten der Essener Kreuze und des Essener Buchdeckels, dem Tragaltar aus Ippendorf und den behandelten Gravierarbeiten des

¹⁸⁾ Der plastische Stil der Reichenauer Arbeiten greift in seinen Nachklängen, wie in der Buchmalerei nach Norddeutschland über; es gehören hierher: ein Kreuz zu Borghorst i. W., ein Kasten der Sammlung Guldenpfennig in Paderborn, ein Kasten mit der Kreuzigung Petri in Minden, ein Schrein im Erzbischöflichen Museum zu Münster, ein kleiner flacher Kasten in der Sammlung Schnütgen in Köln. In der Essener Madonna erhebt sich die Fähigkeit der Schule bereits zu einer freiplastischen Leistung. Die Krone der Maria mit Schleifenfassung der Steine ist für die Schule besonders charakteristisch.

Reichenau-Trierer Kunstkreises bereitet sich dieser streng lineare Stil vor. Er wird am deutlichsten verkörpert in dem Lebenswerk eines Benediktinermönches, des Rogerus von Helmershausen, des Theophilus der „Schedula diversarum artium“, der aus den Traditionen der rheinischen Goldschmiedewerkstätten herauswuchs, sie nach Norden und Osten verbreitete und schließlich durch sein überlegenes Können die rheinischen Werkstätten des XII. Jahrh. wieder vorbereitete. Der Name (nach einer Beischrift „Qui et Rugerus“) bedeutet mehr wie ein zufällig überlieferter Künstlername. Er ist der erste Künstler des Mittelalters, dessen Lebenswerk ein erschöpfendes Bild der damaligen künstlerischen Anschauung gestattet, der erste, der von eigenem bodenständigen Können durchdrungen war. Mit ihm beginnt der Anfang einer neuen Zeit, das Erwachen einer heimischen, wenn man will nationalen Kunstübung, die er selbst als etwas Eigenes betont. (Schedula diversarum artium, Vorwort): „Du also, wer immer du seist, teuerster Sohn, schätze wertvolle und nützliche Dinge nicht gering, gleichsam weil sie die heimische Erde von selbst und unverhofft hervorgebracht“. Rogerus ist für die heimische Kunst in jeder Beziehung ein Neuerer und Bahnbrecher. Er greift die ottonischen Traditionen auf und verarbeitet sie in neuer und eigener Weise. Die Hauptwerke des Rogerus sind durch von Falke¹⁹⁾ zusammengestellt, andere Werkstattarbeiten wurden vom Verfasser hinzugefügt.²⁰⁾ Inzwischen sind andere Werke aufgetaucht, die den Zusammenhang besonders deutlich machen. Ein Kreuz im Frankfurter Kunstgewerbemuseum zeigt den Zusammenhang mit den abgebildeten Kölner Elfenbeinen und den Essener Kreuzen, und deutet den Weg der Weiterentwicklung zu den Hildesheimer Kreuzfixen in Berlin an (Abb. 5).²¹⁾

Besonders der Kreuzifixus des II. Essener Kreuzes (nach Humann) vermehrt hier aufs deutlichste den Bestand der Kölner Arbeiten. Zu den bedeutendsten Arbeiten der Rogeruswerkstatt gehören die Hildesheimer Sarkophage der hh. Epiphanius und Godehard, und

es ist bei diesen vor allem für die Frage der Identität des Rogerus-Theophilus wichtig hervorzuheben, daß die Worte der Schedula völlig auf die Hildesheimer Sarkophage zutreffen. Vor allem das Kapitel LXXVII von getriebener Arbeit, die mit dem Meißel übergangen wird, stimmt besonders in der Betonung des Linearen völlig mit der technischen Ausführung der Hildesheimer Sarkophage überein. Neuerdings ist von Adolf Rosenberg die alte Streitfrage wieder aufgegriffen worden, ob Theophilus der Verfasser der Schedula diversarum artium wirklich identisch sei mit dem Benediktinermönch Rogerus-Helmershausen. In seiner Arbeit über Niellotechnik führt der Verfasser die alten Gegengründe gegen die Behauptung Igs an, daß der Name Rogerus für den Autor der Schedula erst im XVII. Jahrh. auftauche und zwar auf dem relativ jungen Umschlage der älteren unter den beiden Wiener Handschriften, ferner, daß die Emailtechnik am Paderborner Tragaltare nicht vorkomme.

Nun sind bei eingehender Betrachtung die übereinstimmenden Merkmale ungleich größere; doch wird man diese Frage niemals dadurch lösen können, daß man willkürlich einige Übereinstimmungen oder Unterschiede mit diesem aus dem Lebenswerk des Rogerus zufällig Erhaltenen herausgreift, es scheint vielmehr wesentlich, die in der künstlerischen Anschauung der Zeit begründete technische und theoretische Auffassung des Künstlers sowohl wie seiner Zeit zu vergleichen, und dann die Gründe abzuwägen für die Tatsache „Theophilus, qui et Rugerus“. Denn sicherlich wiegen die zahlreichen Übereinstimmungen der theoretischen Erörterungen der Schedula mit der praktischen Ausführung der Werke des Rogerus, und nur mit diesen, ferner die, wenn auch späte Notiz „Qui et Rugerus“ schwerer wie die kleine, immer wieder gegen die Identität ins Feld geführte Umstand, daß an dem Paderborner Tragaltare zufällig kein Email zur Anwendung kam. Und man kann ganz allgemein sagen, daß ein Schriftsteller von der Bedeutung eines Theophilus Spuren seiner Wirksamkeit hinterlassen haben muß. Diese können jedoch nur in der Zeit um 1100 und nur in den Werken des Rogerus von Helmershausen erhalten sein, der in seiner Zeit sowohl wie in der rheinischen Kunst des XII. Jahrh. von einzigartiger Bedeutung war.

Köln.

Max Creutz.

¹⁹⁾ »Rheinische Schmelzarbeiten des Mittelalters.«

²⁰⁾ »Bericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft« 1907, V.

²¹⁾ Die Photographie verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn von Trenkwalde.

Der neue Stil.

(Fortsetzung)

Wie wird der neue Stil in der Baukunst aussehen? Zur Beantwortung dieser Frage muß man sich darüber klar werden, was ein Baustil ist. Der Baustil umfaßt vorab eine Anzahl Formen, die dem Verzierungsbedürfnis des Menschen entspringen. Wie dem Menschen Hunger und Durst und andere Bedürfnisse angeboren sind, so auch das Verzierungsbedürfnis. Es würde z. B. genügen, wenn der Mensch einen Sack nähme, in diesen drei Löcher schnitte und ihn als Rock anzüge. Sobald der Mensch aber in geordneten Verhältnissen über einige Mittel verfügt, fängt er an diesen Sack zu verzieren, eine schönere Form anzustreben, sich einen besseren Stoff dafür auszusuchen, und seine Mitmenschen werden gerade so verfahren wie er. Mag auch dieser oder jener unter einem Eichbaume darüber philosophieren, ob all' dies denn nötig wäre und die Verzierungen nicht richtiger fortzulassen oder zu verdammen wären, das Verzierungsbedürfnis wird sich immer wieder betätigen. — Zu diesen Verzierungen der Baukunst gehören vorab die Ornamente und Gesimse. Nun finden wir zur Hauptsache zwei Arten von Ornamenten und Gesimsen. Das sind die der Antike und die der Gotik. Das antike Ornament wie die antiken Gesimse und Kapitelle sind zumeist unverständliche Formen. Beweis: der schon zurzeit Vitruvs bestehende Streit über diese antike Formenwelt, und die heftige Fehde, Semper Bötticher, im vorigen Jahrhundert nebst deren beiden sich völlig ausschließenden Erklärungsversuchen der antiken Formen. Soll man nun diese uns unverständlichen Einzelheiten, diese fremde Laub- und Tierwelt, wie es die Renaissance in ihren verschiedenen Gestaltungen getan hat, immer wieder nachahmen und höchstens geringfügig umbilden? Gibt es kein Mittel diesem verderblichen Kreislauf des Nachehpfendens zu entinnen und etwas Eigenartiges zu schaffen, dessen Daseinsberechtigung man begreift? — Sicherlich. Die Gotik hat gezeigt wie jeder ein eigenes Ornament und eigene Simse schaffen kann. Die Gotik sagt: Nimm das Laub, die Blüten, Früchte, das Getier und die Menschheit, welche dich umgibt. Verziere damit deine Bauten und du brauchst kein Nachbeter der Griechen zu sein. Dabei wird dem einen

dieses Laub und jenes Tier gefallen, der andere wird ganz abweichend gestaltete bevorzugen. Der eine wird feste Linienführungen in Ranken und Reihen lieben, der andere freie Ausfüllung der Flächen. Kurz jeder Meister kann und wird aus dem ihn umgebenden Formenschatz der Natur, der jedem allorts zu allen Zeiten zur Verfügung steht, machen was er will. Er hat es nicht nötig den Schatz fremder Zonen, längst untergegangener Völker, uns unverständlicher Kulturen immer wieder auszubeuten. — Doch sei gleich hervorgehoben: Studieren muß er das, was die Vergangenheit geschaffen hat. Dessen muß er Herr sein. — Es bleibt ihm aber auch nicht erspart zu lernen, wie man als Künstler den Naturschatz hebt. Denn die Natur abzugießen oder zu photographieren, gibt noch längst kein Kunstwerk, geschweige denn ein Ornament für diesen oder jenen Fleck oder Einzelteil des Bauwerkes. Damit meine ich jedoch nicht, daß man die Natur „stilisieren“ müsse. Das war der größte und schlimmste Irrtum des vergangenen Jahrhunderts in bezug auf das Ornament, der jede künstlerische Neuschöpfung unterbunden hat. Da die griechischen Ornamente fast durchweg Formen zeigten, welche nur entfernt an Pflanzenblätter und Blüten erinnerten, Gestaltungen, die aus den Naturformen durch irgend ein unbekanntes Verfahren umgebildet erschienen, durch „Stilisieren“, so glaubte man, daß darin das Geheimnis der Ornamentbildung läge. Man begab sich also daran, die Pflanzen umzubilden, man gestatte den Ausdruck, zu verrenken. Diese Ornamente, besonders von Malern auf dem Papier gepflegt, nahmen Stellungen und Bewegungen an, die lebhaft an Schauspieler auf den Parodietheatern erinnerten. So kam man natürlich zu keinem neuen Ornament. — Daß das gotische Ornament oder vielmehr daß derartiges Naturornament allen griechischen und Renaissanceornamenten gewachsen ist, kann jeder Künstler durch die Tat erproben. Aber der Künstler gehört dazu. Daß er mit dem Naturlaub, mit dem einheimischen Getier und mit den Menschenköpfen, welche die Gesichter seiner Umgebung tragen, die weder gerade Nasen, noch wagerechte Augenschlitze, noch runde Augenbrauen haben, ein dankbares Publikum findet, dessen kann er sicher sein.

Alles bleibt interessiert stehen, erkennt dieses oder jenes Laub wieder und freut sich an den ihm bekannten Blüten und Früchten, während es an Akanthusblättern, Löwenköpfen, an Palmetten oder Anthemien gleichgültig und verständnislos vorüberleitet.

Ähnlich verhält es sich mit den Gesimsen. Die Antike bietet uns nichts als unverständliche, wenn auch meisterhafte Formen; die Gotik hat uns dagegen eine vernunftgemäße Lehre hinterlassen, welche die Gesimse bildet. Schaffe sie, wie es deren Zweck erheischt. Sitzt das Gesims z. B. unter einem Fenster oder unter einer großen Schräge, dann muß es das herunterlaufende Wasser von der Mauer darunter entfernen. Das Wasser muß abtropfen können. Dazu ist erforderlich eine schräge Fläche, gerade oder gebogen, die unterschneitten ist. Wie man das einzelne Glied dabei gestaltet, ist dem Künstler überlassen. Die Gotik hat es mittelst Lineal und Zirkel getan, weil so die Schablone am leichtesten gewonnen wird. Angenehme Abwechslung von Licht und Schatten zu schaffen, wird das anstrebenswerte Ziel sein, und die Natur beut ihr Laub und ihre Köpfe der schmäckernden Künstlerhand dar. — Doch weiter. Die rauhe Wirklichkeit nötigt den Menschen Räume zu schaffen. Das ist der Sack, den man dann zu verzieren hat. Die Räume bestehen aus Wänden und Decken. Betrachten wir vorab die Decken. Die Griechen schufen wagerechte Decken aus Stein; die Römer gewölbte Decken mittelst Tonnen, Kreuzgewölben und Kuppeln, welche der Rundbogen erzeugte; die Gotik überwölbte fast ausschließlich mit spitzbogigen Kreuzgewölben. Gehört so die Deckenart mehr oder weniger zum Stil, so kann man doch nicht behaupten, daß für einen neuen Stil eine besondere Form oder Herstellungsart der Decken erforderlich ist. Schon aus dem Grunde nicht, weil es z. B. gewölbte und ungewölbte Kirchen im altchristlichen Stil gibt, die eben nur die Verzierungen gemeinsam haben; weil die Gotik wagerechte Decken in ausgiebigster Weise wie die Antike gepflegt hat, ohne daß beide Bauweisen Gleiches geschaffen hätten; weil auch dieselben Gewölbe fast in allen Stilen vorhanden sind und sich nur durch gewisse technische Besonderheiten und Verzierungsweisen in den verschiedenen Stilen von einander unterscheiden. — Die Wände und freien Stützen, wie Säulen und Pfeiler, sind ebenfalls in allen

Stilen vorhanden. Sie unterscheiden sich nur durch formale Einzelheiten von einander. Man steht also vorab einem Wald von Einzelheiten gegenüber, aus denen der sichtigende Blick vergeblich das Wesen eines Stiles oder des Stiles an sich zu ergründen versucht. Drei Männern verdanken wir dann die Begriffsbestimmung des Stiles in der Baukunst, und jeder suchte an seinem Lieblingsstil die Richtigkeit seiner Behauptungen zu erweisen. Bötticher, Semper und Viollet-le-Duc. Drei monumentale Werke entstanden aus diesen Bemühungen: Die Tektonik der Hellenen von Bötticher; der Stil von Semper und das Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI. au XVI. siècle von Viollet-le-Duc. — Bötticher erklärte sämtliche griechischen Bauformen als Sinnbilder der Verrichtung des betreffenden Bauteiles:

„Des Dinges Form ist seines Wesens Spiegel, Durchdringt du sie, löst sich des Rätsels Siegel“.

Dieser Leitspruch klingt verlockend; aber er zeigt auch klar, wo die Achillesferse sitzt. Nicht Nachsinnen und Rätsellösen soll das Kunstwerk dem Betrachtenden auferlegen; die Einzelheiten dürfen keine Geheimsprache führen. Das Kunstwerk und seine Teile sollen den Betrachtenden von selbst ergreifen. Es soll unmittelbar auf seinen Geist einwirken und nicht erst Gedankenfolgen in dem Beschauenden erheischen, damit er begreife, welche Verrichtung der Bauteil habe, was der Baukünstler sagen wollte und wie er alles geordnet hat. Die Kunst ist das Schaffen für die Sinne; die Wissenschaft ist das Schaffen für den Begriff. Ein Kunstwerk wird daher mit dem Sinnen, ein wissenschaftliches Werk mit dem Verstande erfaßt. — So sind die Balken in die Gestalt von Bändern eingekleidet, weil auf ihrer Unterseite Zug auftritt und Bänder gegen Zerreißen besondere Festigkeit aufweisen. Aber „alle Vergleiche hinken“. Streckt man den Balken über die Mauer hinaus, so ist die Endigung durch Einrollung wohl ein schönes künstlerisches Bild, aber dem Gedanken nach irrig. Ein Band kann nie als Konsole oder Kragstein dienen. Das Bild wird nicht richtiger, wenn man auch das hintere Ende des Bandes gegen die Mauer hin einrollt. Man steift eben dann zwei Punkte durch ein Band gegeneinander ab. Aber der Gedanke ist sicher richtig, daß des Dinges Form sein Wesen spiegeln müsse. Nur ist es zumeist unmöglich, solche Sinnbilder zu finden,

die man den verschiedenen Bauteilen, wie Kleider überziehen könnte, so daß durch sie die statische Verrichtung des Einzelteils im Bau sichtbar würde. Unleugbar ist die Auffassung vom Wesen des Stils aber eine höhere als sie Semper in seinem berühmten Werke „der Stil“ vertrat. Semper wandte sich heftigst gegen diese Böttchersche Erklärung der Antike, aber noch heftiger gegen das Prinzip der Gotik, wie es Viollet-le-Duc dargelegt hatte, daß „die Konstruktion gezeigt“ werden müsse. Das sei Handwerkerstandpunkt. Die Baukunst sei eine Bekleidungskunst, und nichts als eine Bekleidungskunst dürfe sie sein. Er leugnete jeglichen Zusammenhang zwischen Form und Verrichtung des Bauteiles und erklärte sämtliche antiken Kunstformen daraus, daß man Mauern, Pfeiler und Decken aus irgendwelchem Material, wie Holz, Lehm, Ziegeln usw. völlig formlos hergestellt habe, um sie dann mit Teppichen, Goldblechen und edlen Hölzern zu verdecken. Man sieht, auch bei der Semper'schen Theorie gibt es zuvor Bauteile, die Dinge an sich, welche vorhanden sind, die aber durch das Verkleiden verschwinden. Unter der Kunstform ersticken die Werkformen. Als Erklärung des Entstehens vieler antiker Formen, wird die Semper'sche Ansicht die zutreffende sein, aber behaupten zu wollen, dies sei die einzig berechnete Art der Formengebung in der Baukunst, heißt die Täuschung als das allein Berechnete erklären. Damit hängen sämtliche Bauformen vom Zufall und von der Willkür ab; sie hängen in der Luft. Der Erklärung Semper's entsprächen dann eigentlich jene Bauwerke allein, die beliebige Innen- und Außenhaut zeigen, die sich aus keinem Bedürfnis, aus keinem Material, aus keiner Konstruktion, aus keinem Nachdenken ergeben, die nur irgendwo anders Gesehenes wiederholen, ein Formentrag, der vom Ingenieur durch mühselig hineingezwangene Eisenkonstruktionen standfähig gemacht wird, dessen Gewölbe aus Rabitz, wenn nicht gar aus Papiermâché geheuchelt sind. Das ist keine Baukunst; das ist die Kunst des Dekorateurs und Tapezierers, der Vorhandenes für den Augenblickszweck nachahmt. Da steht selbst die Formengebung der Ägypter noch höher. Ihr Gotteshaus soll ein Abbild der Welt sein. Der Fußboden stellt die Erde dar und wird als solche verziert. Die Säulen sind die Blumen, Sträucher und Bäume. Die einen

sind Lotosstengel mit ihren Knospen und Blüten; die anderen Papyrusstauden; die dritten Palmenbäume. Darüber spannt sich der Himmel, die Decke. Daher sind auch deren Auflagerplatten auf den Pflanzenstäulen dem Auge soweit als möglich versteckt.

Allmählich läßt sich nach diesen Erörterungen der Begriff des Baustiles erkennen.

Wir sehen in allen Stilen, daß unter der Formenhülle ein Ding vorhanden ist, das Bauwerk an sich. Mag man es nennen wie man will, ob „Konstruktion“, „Werkform“ oder „formloses Bauwerk“, es ist dasjenige Gebilde, welches aus den vorhandenen Materialien den Raum herstellt, den der Mensch gegen die Umbilden der Witterung und gegen seine Feinde nötig hat. Und zwar geschieht die Zusammenfügung der vorhandenen Baustoffe nach verschiedenen Weisen, wie sie das Können der Zeit ermöglicht und zur Gewohnheit gemacht hat. Der Ägypter sucht seinem „Rohbau“ die Formen eines Gartens zu geben: Eine Wiese als Fußboden; mit Stauden und Bäumen als Säulen; mit dem Sternenhimmel und der Sonnenscheibe als Decke; auf seinen Wänden Ausblicke auf die Umgebung, in der die Könige Kriege führen oder Jagden abhalten und die Bevölkerung ihren verschiedenen Beschäftigungen nachgeht. Das Ziel, welches dem Ägypter vorschwebt bei der formalen Gestaltung seines Baues, nämlich denselben zu einem Abbild der Welt zu machen, hat all' die charakteristischen Formen der ägyptischen Baukunst geschaffen.

Ein klar erkennbarer Gedanke liegt also der ägyptischen Formengebung zugrunde. Wir sehen in wie Stil entstanden ist.

In ähnlicher Weise glaubte Bötticher von den Bauformen der Griechen nachweisen zu können, daß auch sie einem klar erkennbaren Gedanken ihr Dasein schulden.

Der Grieche wollte nach Bötticher jeden Bauteil in ein Sinnbild aus der Natur oder aus dem menschlichen Gewerbestief einkleiden, welches die statische Verrichtung des Bauteiles am Bauwerk dem Auge anzeigte.

Dieser Grundgedanke für die Entwicklung der Bauformen ist sicher gegenüber dem ägyptischen ein Fortschritt, denn er sucht dem Bauwerk nicht ein Bild aufzuzwingen, das mit dem Bauwerk nichts zu tun hat, sondern er sucht aus dem Bauwerk heraus das künstlerische Bild zu schaffen.

Nur besteht dieser Gedanke nicht die Probe. Es lassen sich einerseits nicht genügend Sinnbilder finden, um die Verrichtungen der einzelnen Bauteile dem Auge kenntlich zu machen. Andererseits zwingt dieser Gedanke dem Bauwerk ebenfalls Gestaltungen und Formen auf, die mit dem Bau an sich nichts zu schaffen haben.

Die Sempersche Annahme, der antike Formenschatz sei dadurch entstanden, daß man mit den Erzeugnissen des Kunstfleißes den Rohbau verdeckt habe, kann als stilbildend nur für die Verzierungen in Frage kommen. Auch hierbei erscheint der Rohbau zu der Rolle verurteilt, als notwendiges und unabwendbares Etwas wohl vorhanden zu sein, mit dem jedoch nichts anzufangen ist, das man verleugnet und unterdrückt.

Beide Erklärungsversuche zusammenschweißend, dürften die ursprünglichen Vorgänge und späteren Bestrebungen der griechischen Baumeister richtig wiedergeben.

Den erlösenden Gedanken hat dann die Gotik gefunden. Viollet-le-Duc gebührt der Ruhm, ihn in der Neuzeit wieder erkannt zu haben. Die Gotik zwingt den „Rohbau“ nicht in irgend welche ihm fremde Formen oder Gebilde, sie unterdrückt ihn nicht. Sie zeigt ihn wie er ist und verziert ihn. Der Rohbau ist eine völlige Neuschöpfung des Menschengestes. Malerei und Bildhauerkunst können nur das in der Natur Vorhandene: Menschen, Tiere, Pflanzen, Landschaften, zur Darstellung bringen. Die Baukunst allein unter den Künsten schafft in ihren Bauten Dinge, welche sich sonst in der Natur nicht vorfinden, die keine Nachahmungen vorhandener Naturerzeugnisse sind. Die menschlichen Bauten sind wirkliche Neuschöpfungen und zwar besonders die „Rohbauten“. Diese Werkformen dem Blick so viel als möglich zu entziehen, kann unmöglich ein gesundes Stilbildungsprinzip sein. Das einzige und für alle Zeiten geltende Bemühen kann nur das sein, den Rohbau, diese Schöpfung des Menschen, zu einer solchen künstlerischen Vollendung zu bringen, daß er das Kunstwerk an sich ist. Diesen Leitsatz hat das Mittelalter befolgt und zwar für seine kirchlichen wie für seine profanen Bauten. Die äußere Form des Bauteils sei seines Wesens

Spiegel, aber ohne Zuhilfenahme verhüllender Sinnbilder.

Da es für den menschlichen Geist unmöglich ist völlig Neues zu schaffen; da jeder Mensch auf den Errungenschaften seiner Vorgänger und seiner Mitmenschen fußen muß, so kann die Schöpfung eines neuen Stiles ebenfalls nicht ohne die Errungenschaften der Vergangenheit zustande kommen. Man kann sich nicht an das Zeichenbrett setzen und sagen, was mache ich nun so Absonderliches, daß es noch nicht dagewesen, also etwas Neues ist. Der menschliche Geist kann das Vorhandene nur umbilden. Aber er muß dabei ein klares Ziel vor Augen haben und vernünftige Mittel anwenden, um zu diesem zu gelangen, dann wird das gewollte Neue allmählich entstehen.

Nach den vorausgegangenen Erörterungen, wie wohl die Formen der bisherigen Stile entstanden sind, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß das einzig erstrebenswerte Ziel nur sein kann, den Rohbau zum Kunstwerk ohne Unterdrückung des Rohbaues zu gestalten. Das versucht anscheinend auch die Moderne. Nur scheint sie das Ziel nicht klar zu erkennen, und die Mittel, die sie anwendet, sind nicht richtig. Die Gotik dagegen hat mit denselben Zielen und den richtigen Mitteln ihre herrlichen kirchlichen Neuschöpfungen, jene unerreichten Meisterwerke erzielt. Auch auf dem profanen Gebiete hat sie Großartiges geleistet. Daß sie auf diesem Gebiet nicht alles erschöpft hat, ja daß sie nur einen verschwindenden Teil der heutigen Aufgaben mit ihrem klaren, erstrebenswerten Ziel und ihren richtigen Mitteln gelöst hat, liegt auf der Hand, da all' diese Aufgaben zu gotischer Zeit nicht vorhanden waren. Theater, Konzerthäuser, Banken, Verwaltungsgebäude, Bahnhöfe, Restaurants, Bäder, Museen, Kaufhäuser, all' das gab es im Mittelalter nicht. All' das würde, selbst in den geschichtlich überlieferten gotischen Formen gelöst, etwas durchaus Neues geben. Aber dazu soll gar nicht geraten werden. Man löse diese Aufgaben in dem oben entwickelten Sinne der Gotik, mit ihren Mitteln, und man wird etwas völlig Neues, unserer Zeit Eigentümliches, etwas Siegreiches schaffen. (Schluß folgt.)

Grünwald bei Berlin.

Max Hasak.

Ikonographischer Beitrag zur Legende der „drei hl. Jungfrauen von Meransen“ in Tirol.

(Mit Abbildung.)

In dieser Zeitschrift erschien im Jahre 1906 (Nr. 5 S. 151 ff.) vom Universitätsdozenten Johannes Graus eine Abhandlung über die drei hl. Jungfrauen zu Meransen. Es ist schon viel über dieselben geschrieben worden und hinsichtlich ihrer historischen Existenz und Herkunft tauchten die verschiedensten Ansichten auf. Mit diesen Zeilen sollen nicht wieder diese verschiedenen Ansichten vorgeführt oder kritisch beleuchtet, sondern es soll der Legende noch ein neues Stück beigefügt werden.

Schreiber besitzt eine Holztafel in der Größe von 26×31 cm, welche die hl. Jungfrauen Aubet, Cubet und Quere darstellt. Diese Tafel dürfte bislang einzig in der Art der Darstellung sein. Die Quere ist mit ausgespannten Armen an Bäume gebunden, also gekreuzigt, während Aubet und Cubet zu beiden Seiten knien. Beim ersten Anblick möchte man meinen, Aubet und Cubet rufen die Märtyrin Quere um ihre Fürbitte an. Aubet faltet die Hände, Cubet hingegen hält die Arme halb ausgespannt. Wahrscheinlich soll dieser Gestus wohl nur die Stellung zum Gebet und nicht etwa ein Zeichen des Erstaunens sein oder die Resignation bedeuten, als ob Cubet sich ebenso bereit erklären möchte, gemartert zu werden, wie ihre Freundin Quere. Aus den Gesichtszügen kann man nichts entnehmen, weil dieselben vom Maler bei allen dreien ziemlich gleichförmig und grob behandelt wurden. Die Behandlung der übrigen Körperteile und des Gewandes verrät ziemlich viel Verständnis. Alle drei sind mit Nimbus geschmückt. Das Bild dürfte etwa 250 Jahre alt sein.

Wie kam wohl der Maler auf diese Darstellung? Als erste Antwort drängt sich

uns die Hypothese auf, daß einstmal eine Legende im Volke umgegangen sein muß, daß nämlich eine von den drei Jungfrauen gekreuzigt worden sei. Weniger wahrscheinlich erscheint die Annahme, daß der Maler auf die allgemeine Legende hin, daß die Jungfrauen gemartert worden, eine davon gekreuzigt sein ließ und zwar jene, deren Name, wie er im Volksmunde gebraucht wird, am ehesten Anlaß bot. Das Volk heißt die drei Jungfrauen nicht etwa Aubet, Vilbet und Gwerbet, sondern Aubet, Cubet und Quere, und man hört nicht selten beisetzen, diese

Namen kämen von den Wörtern aufwärts, abwärts und quer(hin). Diese Namenableitung verdankt ihren Ursprung wohl nur einer scherzhaften Redewendung, die der Gleichlaut im Dialekt ergab. Geeignet wäre eine solche Ableitung allerdings, bei einer so unsichern Legende neue legendenhafte Ansätze zu veranlassen. — Mehr Wahr-



scheinlichkeit dürfte folgende dritte Auslegung für sich haben. Es könnte nämlich eine lokale Auffassung die verschwommene Legende von den drei bedrängten und verfolgten Jungfrauen und die Legende von der Kümmeris, welche hierzulande auch sehr populär war, verquickt haben. — In diesem Falle ließe sich die Kreuzigung der einen und die betende Haltung der zwei andern einigermaßen erklären.

Vorläufig bringt also diese eigenartige Darstellung nicht Licht in die dunkle Legende von den drei hl. Jungfrauen, sondern eher mehr Verwirrung. Vielleicht lassen sich aber mehrere ähnliche Darstellungen auffinden, aus denen man besser begründete Schlüsse ziehen kann. Das vorliegende Bild soll vor zirka 100 Jahren von Meransen fortgekommen sein.

Brixen.

Adrian Egger.

Die Monstranz der Marienkirche zu Krakau.

(Mit Abbildung.)

Im siebenten Heft der Zeitschrift für christliche Kunst Sp. 213 ff. publiziert E. W. Braun eine durch ihre Übergangsornamentik sehr interessante Monstranz vom Anfang des XVI. Jahrh., die sich in der Marienkirche zu Krakau befindet und auf dem runden Deckel des Reliquienbehälters eine gravierte Veronika mit dem heiligen Schweißstuch enthält. Braun sagt von dieser Figur, daß sie in der Haltung sehr dem Stich Dürers von 1510 (B. 64) ahnelt¹⁾ und daß schließlich ihre unlegbare Verwandtschaft mit den Stichen des Veit Stoß überrasche, jedenfalls eine interessante und weiter zu verfolgende Erscheinung angesichts der bekannten Beziehungen dieses Meisters zu Krakau.

Ich glaube, daß mein verehrter Herr Kollege hier zuviel gesehen hat, denn ich vermag in der Veronika der Krakauer Monstranz weder eine Ähnlichkeit mit der Dürers, noch irgendwelche stilistische Verwandtschaft mit Veit Stoß zu erkennen. Die Heilige ist vielmehr eine simple Kopie nach Schongauers bekanntem Stich B. 66, der in sehr vielen Fällen Künstlern zweiten und dritten Ranges als Vorlage gedient hat. Ich gebe hier zum Vergleich eine Abbildung des Originals nach dem prachtvollen, aus den Sammlungen v. Nagler und Cerroni stammenden Berliner Exemplar und zugleich ein Verzeichnis aller mir bekannten Kopien des seinerzeit offenbar sehr beliebten und verbreiteten Stiches:

1. Gegenseitige Kopie von Meister FVB P. II. 188. 49. München.

2. Gegenseitige Kopie von Israhel van Meckenem. Geisberg 350. Wien, Albertina.

¹⁾ Gemeint ist die nur in zwei Exemplaren bekannte Kaltnadelradierung, die, wie Dodgson (Dürer Society X. Series [1908] Nr. XLIII) nachgewiesen hat, eine Fälschung neueren Datums ist, der schon 1504 als Buchillustration verwendeter Holzschnitt zum Vorbild diente.

3. Gegenseitige Kopie von Monogrammisten W X H P. II. 131. 31. Berlin, Paris.

4. Gegenseitige anonyme Kopie Courboin, Cat. I. 617. Paris.

5. Gegenseitige anonyme Kopie 79: 55 mm. Bl. Unbeschrieben. Paris, S. v. Rothschild.

6. Gegenseitige anonyme Kopie v. Quandt. Verzeichnis meiner Kupferstichsammlung 815b. Courboin, Cat. I. 620. Paris.

7. Gegenseitige Kopie mit anderen Darstellungen nach Schongauer und Dürer auf einer Platte. P. IV. 290. 182. Dresden.

Nr. 4—6 gehören bereits dem XVI. Jahrh. an.

Eine freie Nachahmung desselben Vorbildes ist auch der Stich von Marcanton oder aus dessen Werkstatt P. VI. 81. 47a (Berlin). Die Abhängigkeit zeigt sich am deutlichsten an dem Antlitz Christi.

Ferner diente Schongauers Stich als Vorlage für eine gegossene italienische Pax des XVI. Jahrh. in der Sammlung Schnütgen zu Köln, für eine Bronzeplakette der Sammlung Linel zu Frankfurt a. M., wo die Heilige unter einem Renaissanceportal mit zwei Engeln oben links und rechts steht, und für ein Relief im Spitzbogen des Hauptportals der Stiftskirche zu Baden-Baden.

Alle diese Kopien und Benutzungen der Schongauerschen Veronika bestätigen im Verein mit der Krakauer Monstranz nur aufs neue, daß der eigentliche Zweck der Kupferstiche des XV. Jahrh. darin bestand, Vorlagen für den Bedarf der schöpferisch minder begabten Künstler und der Handwerker zu bieten.

Dresden.

Max Lehrs.



Die hl. Veronika von Martin Schongauer.

²⁾ Vergl. des Verfassers Geschichte des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrh., Bd. I. Sp. 22 ff. und den Aufsatz „Über gestochene Vorlagen für gotisches Kirchengesamtes“ im VI. Jahrgang dieser Zeitschrift Sp. 65 ff.

Das Taufkleid.

Christus selbst war vom hl. Johannes im Jordan durch Untertauchung getauft worden. Diese Taufart blieb auch im Christentum bis tief in das Mittelalter herab Vorbild. In der Apostelgeschichte wird erzählt, der Diakon Philippus sei in das Wasser gestiegen und habe den Kämmerer getauft. Die Didache (II. Jahrh.) verlangt zur Taufe „lebendiges Wasser“ und Darstellungen in den Katakomben¹⁾ sowie ein syrischer Kodex zu Florenz,²⁾ und ein Sarkophag des VI. Jahrh. in Neapel geben genügendes Zeugnis.³⁾ Nicht umsonst heißen die Christen bei Tertullian „pisciculi“ (Fischlein).⁴⁾

1. Dieser Gebrauch der Untertauchung sollte nach der Synode von Cahors 1286 stets bei Kindern beobachtet werden und nur, wenn das nötige Wasser fehle, sollte Übergießung stattfinden⁵⁾; er war nach Thomas von Aquin sogar communior und laudabilior.⁶⁾ In der Augsburger Diözese war er vorgeschrieben durch die Synode von Augsburg 1355⁷⁾; nach Rituale 1580 übergoß man Kopf und Rücken, und erst nach Rituale 1656 den Kopf allein. Erwachsene knieten in ein Schäffel Wasser; nach gespender Taufe wurde der Schäffel verbrannt.

Der hl. Apostel Paulus unterlegt der Immersionstaufe eine merkwürdige und tief sinnige Erklärung, in der er schreibt: „Wisset ihr nicht, daß wir Alle, die wir auf Christus Jesus getauft sind, auf seinen Tod getauft sind? Denn wir sind mit ihm durch die Taufe auf den Tod mit begraben.“⁸⁾ Dieses Bild wird leicht verständlich durch andere Schriften. Während die apostolischen Konstitutionen angeben: Das Wasser vertritt die Stelle des Begräbnisses . . . das Untertauchen ist das Mitsterben, das Hervortauchen das Mitauferstehen,⁹⁾ erklärt die sog. hier. coelest.: „Die völlige Bedeckung mit Wasser ist passend als Sinnbild des Todes und des gestaltlosen Grabes.“¹⁰⁾

2. Bevor diese Untertauchung stattfand, mußte der Täufling sich ganz entblößen. Nach den

can. Hippol. n. 19 (II/V Jahrh.) wurden die Kinder von den Paten entkleidet; Erwachsene taten es selbst. Frauen hatten zur Beihilfe Begleiterinnen, legten ihren Schmuck ab und lösten die Haare auf, um aller Hoffart zu widersagen. Cyrillus von Jerusalem lehrt, diese Entkleidung bedeute das Ausziehen des alten Menschen und die Nachahmung Christi am Kreuze. „Ihr waret nackt vor den Augen aller und schämte euch nicht.“¹¹⁾ Es ist nach Gregor von Nazianz keine Schande, wenn der Reiche vor dem Niedrigen, der Herr vor dem Diener sich entblößt, denn Christus hat noch mehr getan.¹²⁾

Eine Vorbereitung zur Taufe bildete, wie noch heutzutage, die Salbung mit Katechumenenöl; nur erstreckte sie sich auf den ganzen Körper. Der Bischof salbte bei Männern und Frauen nur den Kopf; der übrige Teil des Körpers wurde von Diakonen und bei Frauen von Diakonissen gesalbt.¹³⁾

Sodann mußte der Täufling in das Wasser steigen und dreimal untertauchen zum Bekenntnisse seiner Rechtgläubigkeit an die Trinität¹⁴⁾ oder, nach Gregor von Nyssa, im Hinblick auf die drei Tage, welche Christus im Grabe zubrachte.¹⁵⁾ Selbst der Taufbrunnen soll aus diesem Grunde drei Stufen auf und abwärts gehabt haben.

3. Nach gespender Taufe fand abermals eine Salbung statt mit Chrisam; erst darnach konnte der Körper wieder bekleidet werden. Der Priester „trocknet den Getauften vorsichtig mit einem Tuche ab, kleidet ihn an und führt ihn in die Kirche.“¹⁶⁾ Die mitgebrachten Zivilkleider wurden entweder wieder angezogen oder durch „lichtartige“ ersetzt.¹⁷⁾ Dieser Auffassung entspricht die Erklärung des hl. Ambrosius: „Du hast das weiße Kleid empfangen, das Zeichen, wie du abgeworfen die Hülle der Sünde, wie du dagegen angenommen hast das reine Gewand der Unschuld.“ Da es sich bei der Taufe um eine Tilgung und nicht um eine Zudeckung der Sünde, um ein Ausziehen des alten Menschen handelt, so war es schicklicher, die alten Kleider beiseite zu setzen.

¹⁾ Garr. tav. I n. 2.

²⁾ l. c. 180 n. 2.

³⁾ Ciampini vet. mon. II 15.

⁴⁾ Tert de bapt. I.

⁵⁾ Martene anecd. IV p. 286.

⁶⁾ Summa theol. III 66 art. 9.

⁷⁾ Steiner stal 173.

⁸⁾ Röm. 6,3.

⁹⁾ Ap. const. III 17.

¹⁰⁾ Hier. coelest. 6.

¹¹⁾ Cal. myst. II 2.

¹²⁾ De. bapt. c. 27.

¹³⁾ Ap. const. III 16.

¹⁴⁾ Can. apost. 4.

¹⁵⁾ Greg. Nyssa, cat. 48.

¹⁶⁾ Hipp. can. 19 n. 12.

¹⁷⁾ Hier. coelest. II 8.

4. durch diese geschichtliche Darlegung ist das Verständnis zu den im heutigen römischen Rituale gegebenen Bestimmungen über das Taufkleid angebahnt.

a) Bei der Taufe Erwachsener soll der Kopf wegen des mit Chrisma gesalbten Scheitels mit einem Chrimale oder weißen Tüchlein (*chrimale seu candidum linteolum*) umhüllt werden. Ferner zieht der Täufling an einem abgelegenen Orte die bisherigen Kleider aus und nimmt neue weißer Farbe, oder legt wenigstens ein weißes Überkleid über die bisherigen an. Das weiße Kleid soll die Form eines Mäntelchen (*Tunika, Pallioli*) haben.

b) Bei getauften Kindern kommt dieses Kleid ganz in Wegfall, und ist allein der

Kopf „mit einem weißen Tüchlein statt (*loco*) des weißen Kleides“ zu umhüllen. Es ist daher eine Stirnbinde, welche auch den gesalbten Scheitel umschließt, mehr als hinreichend und soll nicht das ganze Kind mit einem großen Tuche in Größe und Form eines Korporale bedeckt werden. Ein Augsburger Rituale 1580 nennt die Umhüllung geradezu Kappchen (*cappulam*). Kein Hindernis besteht, in das gebrauchte Kopftüchlein Sinnsprüche einzusticken oder einzuweben z. B. *Accipe vestem candidam, quam immaculatam perferas ante tribunal Domini.* — Andere enthält Dr. Schmid, „Religiöse Sinnsprüche“, Kempten 1899 S. 303.

München.

Andreas Schmid.

Bücherschau.

Von der hier (Bd. XX Sp. 253) aus wärmste empfohlenen, auch sonst sehr günstig aufgenommenen und sehr anerkennend besprochenen „Düsseldorfer Bilderbibel“ ist bei L. Schwann die II. Lieferung: Sechs Blatt Lithographien 70 × 85 cm, nach Zeichnungen von Historienmaler H. Commans, erschienen. Sie bietet: Anbetung der Hirten — Jesus als Kinderfreund — Auferweckung des Lazarus — Das heilige Abendmahl — Christi Auferstehung — Herabkunft der Heiligen Geistes, schwarz à 1 Mk., koloriert à 2 Mk.

Da, bei der Beschränkung des Hintergrunds: Landschaft oder Inneres, auf das Alternotwendigste, die Figuren im größten Maßstab gehalten und in ihrer Gruppierung, die bis zu 13 Personen umfaßt, in geschickter Komposition sehr klar geschieden sind, so wirken die Darstellungen selbst auf weitere Entfernungen, so daß sie sich auch in den Schulen für den biblischen Anschauungsunterricht vorzüglich eignen. Von den kolorierten, die Zeichnung nur noch verstärkenden Tafeln darf diese Klarheit noch besonders betont werden, abgesehen von der stärkeren Anziehungskraft, die ein Gemälde auch auf die Kinderaugen ausübt. — Da sämtliche Szenen frommsinnig und doch ernst gehalten, durch ihre einfache und künstlerische Auffassung leicht verständlich, durch ihre kräftigen Linien sehr eindrucksvoll sind, so fehlt ihnen, zumal bei dem wohlfeilen Preis, nichts, was ihnen in weiten Kreisen für Schule und Haus die Teilnahme wecken könnte, als längst vermiften, endlich gebotenen und hoffentlich bald ihren Abschluß findenden Belehrungs- und Erbauungsbildern.

Schüttgen.

Die Albertus Kapelle in Regensburg. Von Anton Weber. Mit 4 Abbildungen. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. — Habbel in Regensburg 1908. (Preis 50 Pf.)

Der angebliche Hörsaal des sel. Albertus Magnus im Kreuzgange des ehemaligen Dominikanerklosters St. Blasius zu Regensburg, der die ringumlaufenden

Sitzbänke mit einem Doppelkatheder aus dem XV. Jahrh. bewahrt, 1694 die Einweihung der Kapelle (mit Altar erfahren, 1768 eine Erneuerung erlitten hat, ist vor einem Jahrzehnt neu ausgestattet worden, namentlich mit einem geschützten und gemalten Flügeltar spätgotischer Stilart. Diesem, namentlich seinen Gemälden in Darstellungen aus dem Leben des Doktor universalis, ist hier eine gründliche illustrierte Beschreibung gewidmet, aber auch den älteren Inventarstücken Beachtung geschenkt, denen, zumal bei ihrer Seltenheit, erst recht Abbildungen zu gönnen wären. D.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten herausgegeben von Dr. Ullr. Thieme und Dr. Fel. Becker. II. Band, Antonio da Monza — Bassan Engelmann in Leipzig 1908. (Pr. 32 Mk., geb. 35 Mk.)

Bei der starken, bereits bei der Besprechung von Band I. hier (XX. 317) betonten, Überlegenheit dieses groß und doch nicht maßlos angelegten Künstlerlexikons gegenüber seinen Vorgängern muß das schnelle Erscheinen des II. Bandes als Beweis betrachtet werden für den Ernst, mit dem dieses wichtige Werk vorbereitet ist und für den Eifer, mit dem es fortgesetzt wird. Beim Nachschlagen imponiert nicht nur die übersichtliche, Knappheit mit Klarheit ungemein geschickt verbindende Art der Anordnung, sondern auch die trotz reicher Beschränkung erreichte Vollständigkeit, an der zugleich die Literatur teilnimmt, viele ganz entlegene Quellen verzeichnend, namentlich aus dem Bereiche der nicht leicht zugänglichen, weil nur von Wenigen gesammelten Kataloge. — Den hochverdienten Verlegern und Herausgebern mit ihrem gewaltigem Stab ist sehr zu wünschen die hier in ungewöhnlichem Maße erforderliche Geduld und Ausdauer, die hoffentlich der Ermunterung nicht entbehren durch zahlreiche, schon beim Beginn sich einstellende Abonnenten.

Schüttgen.

Digitized by Google

Silberner Tafelschmuck des deutschen Kronprinzenpaars. Festgeschenk dargebracht Ihren Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten dem Kronprinzen des Deutschen Reiches und von Preußen und der Kronprinzessin Cäcilie, zu Höchsterehen Vermählung am 6. Juni 1905, von den Provinzial-Verbänden der Rheinprovinz und Westfalen und den Stadt- und Landkreisen. Entworfen und herausgegeben im Auftrage der genannten Provinzial-Verbände von Adolf Schill. — L. Schwann in Düsseldorf 1908. (Preis 30 Mk.)

Wenn dieses Festgeschenk und seine Gestaltung zugleich erinnern sollten an die überaus glänzende Dusseldorfer Ausstellung (1902) mittelalterlicher Goldschmiedegeräte, dessen hoher Protektor der Kronprinz war, dann konnten neben den kostbaren Denkmälern gotischen Stils auch die romanischen, besonders die zahlreichen Reliquienschränke, vorbildlich in Frage kommen. Und wenn hierbei auch die neuerdings den frühgermanischen Monumenten zugewandte Strömung in die Wagschale fiel, dann empfahl sich der Anschluß an die erste und großzügige Nachlassenschaft aus diesem Bereich, so wenig auch ihre, selbst in der Ornamentik schwere Formen der, nicht nur traditionellen, Behandlung des Tischgeräts, sowie dem Material zu entsprechen schienen. — Mit geschickter Hand hat Prof. Schill für den großen Mittelaufsatz, die Zierhörner, Blumenbehälter, Vasen, Armleuchter, Fruchtschalen, Ziergefäße, im ganzen 23 Gegenstände, die Entwürfe gezeichnet, die Modelle besorgt, die Goldschmiede informiert. Konstruktion und namentlich in phantastischen Tiergebilden bestehendes Zierwerk haben zum Teil recht originelle Lösungen erfahren, als welche namentlich die Zierhörner und Fruchtschalen hervorzuheben seien; und die Goldschmiede (Beumers, Hermeling, Osthuus) haben die Übertragung derselben in die Techniken des Gießens, Ziselierens, Gravierens, Emaillierens vortrefflich besorgt. — Auf 21 Folioablättern sind diese Tafelzierstücke in Lichtdrucken vorzüglich wiedergegeben, einige mit den farblichen Reproduktionen der emaillierten Teile, wie der Steine, so daß dem auch typographisch musterhaft ausgestatteten Werk, zu Händen des Verlegers, ein gutes Zeugnis ausgestellt werden darf. Schüttgen.

Die Münchener Volkschriften (Verlag Butzon & Bercker in Kevelaer) liefern als Nr. 53 „Alt-kölnisches Leben“ aus den Kindheiserinnerungen von Johann Wilhelm Wolf, erneuert durch Leonard Korth. — Diese Erneuerung des bekannten und beliebten Volksbuchs von dem 1817 zu Köln geborenen, schon 1855 zu Hofheim (Hessen) gestorbenen, ungemein fruchtbaren gemütvollen Volkschriftstellers „Johannes Laicus“ erscheint sehr zeitgemäß, weil sie aus dem Bereiche des kölnischen Volkslebens, insoweit es Religiöses, Familiäres, Altertümliches betrifft, ungemein anschauliche und ansprechende Schilderungen bietet. Dieselben sind wegen ihres reichen Inhaltes und ihrer sinnigen Form auch jetzt noch als eine packende Lektüre zu bezeichnen, nachdem sie durch Korth von ihren romantischen Überschwänglichkeiten befreit sind, ohne an ihrer Ursprünglichkeit und Frische Einbuße zu erleiden; eine glückliche Auferstehung! Schüttgen.

Julius Schmidts Kunstverlag, von Florenz nach München Nymphenburgerstraße 187 verlegt, hat seine vorzüglichen Knöllerschen Farbenholz-

schnitte erheblich vermehrt durch Nachbildungen berühmter italienischer Gemälde in kleinem Format. Aus der Verkündigung und Anbetung Fra Angelico's sind 10 Hl. Jungfrauen auf Goldgrund als Ausschnitte überaus fein und düftig wiedergegeben; von Raphaels Madonna im Grünen, di Foligno und Sixtina trotz der Kleinheit sehr scharfe Kopien, von Correggio's heilige Nacht die Madonna mit dem Kinde, von Perugino's herrlichem Kreuzfuß mit Maria Magdalena eine etwas größere Nachbildung. — An Feinheit und Schärfe der Ausführung übertreffen diese als Miniaturen wirkenden Farbdrucke alle sonstige derartigen Reproduktionen, so daß die Preise von 40 Pf. bis 1,20 Mk. mäßig erscheinen. — Der reich illustrierte Katalog weist 83 Nummern mit vielen auch abbildlich gezeigten Unterabteilungen auf und geht zugleich für die Umrahmung mit Ratschlägen an die Hand. Schüttgen.

Die „Alte und Neue Welt“ (bei Benziger monatlich zweimal à 35 Pf. erscheinend) ruft in ihrem Inhaltsverzeichnis am Schluß des XXXIII. Jahrgangs in Erinnerung die außerordentliche Mannigfaltigkeit des in 24 Hefen Gebotenen, das in Gedichten, Romanen aller Art, Lebensbeschreibungen, kultur- und kunstgeschichtlichen Aufsätzen, technischen, naturwissenschaftlichen usw. Aufklärungen, Reise- und Naturbildern, Unterweisungen für die Frauen und Kinder, Überblick über die zeitgenössische Literatur usw. besteht. — Die beigegebenen Bildwerke nehmen fast die Hälfte des Raumes in Anspruch und haben den Vorzug, gut ausgewählt und ausgeführt zu sein, mögen sie als Kunstbeilagen erscheinen, oder als Textillustrationen, mögen sie kirchliche oder weltliche, ältere oder neuere Kunstwerke wiedergeben, graphischer oder humoristischer Art, die Zeitsgeschichte in Szenen oder Porträts reflektieren lassen. — Die steter Vervollkommnung beflassene, große und doch sehr wohlfeile Zeitschrift hat sich daher Anspruch erworben auf Beachtung in den weitesten Kreisen. M.

Eine Madonna von Riemenschneider. Mit 10 Abbildungen. Separatdruck aus dem Kalender „Hessenkunst“ 1909.

Ein kenntnisreicher, feinsinniger Sammler, Dr. med. Otto Grobmann in Frankfurt a. M., hatte das Glück, im antiquarischen Betrieb eine Madonnenbüste zu erwerben, von der er durch stilistische Begründung, unter, zum Teil illustrierter Heranziehung von Vergleichsmaterial in Würzburg, Frankfurt, Creglingen, Darmstadt, Lyon, Paris, die Ausführung durch Riemenschneider in geistvoller Weise nachweist. Hierbei fehlt es nicht an Zurechtweisungen für einzelne Museumsdirektoren, die ihnen anvertrauten Werken desselben Meisters die richtige Würdigung nicht angedeihen ließen, auch nicht an Vorwürfen an die Deutschen, daß sie kein rechtes Verständnis haben für die aus ihrer Volksseele hervorgegangenen naturwahren und innigen Meisterwerke, wie gerade die gotische Periode sie hervorgebracht habe, an deren Schluß Riemenschneider steht. Daß dieser selbst neben Raffael sich behauptete, soll durch die Abbildung der Madonna aus dem Hause Tempi in der Münchener Pinakothek veranschaulicht werden. — Wie ein Roman liest sich die treffliche Beschreibung, in der neben dem erfahrenen Sammler und feinen Kenner, der Arzt und Poet, besonders auch der freimütige Kritiker zur Geltung kommt. Schüttgen.



Elfenbeinreliefs des XIV. und XV. Jahrh.
(Sammlung Schnütgen.)

Abhandlungen.

Zehn Elfenbeinreliefs des XIV. und XV. Jahrhunderts.

Mit 9 Abbildungen (Taf. X.) und 1 Textillustration.



ei der Unmasse gefälschter Elfenbeinskulpturen, die seit mehr als einem halben Jahrhundert den Antiquitätenmarkt überschwemmt, zuerst wohl den französischen und italienischen, sodann den deutschen und

spanischen, mag eine Reihe kleiner, aber zuverlässiger Reliefs Beachtung verdienen, die zu meist dem XIV. Jahrh., also der Glanzzeit der spätmittelalterlichen Kleinplastik, angehören. — Eine kurze Beschreibung möge ergänzen, was die Abbildungen nicht hinreichend erkennen lassen!

1. Flügel von 45 mm Breite, 75 mm Höhe, 7 mm Stärke, vor circa 30 Jahren aus einer Augsburger Sammlung erworben, stellt die Verkündigung dar, wie der stehende Engel die ebenfalls stehende Jungfrau begrüßt. Auf dem Boden steht die Vase mit der Lilie,

die Taube aus dem mittleren der drei nasenbesetzten Maßwerkbögen herunter, die mit ihren Wimpergen das Ganze bekrönen. Das sehr gut erhaltene Relief von hellweißer Tonung ist auf den Engelsflügeln und dem Lilienstengel etwas grünlich gefärbt. Haltung und Draperie sind ungemein graziös, Ausdruck sehr lieblich, bei der Gottesmutter mit dem für die französische Frühgotik so charakteristischen Lächeln. Die Tiefe und Eleganz des Faltschnittes erinnern an die besten Erzeugnisse der französischen Plastik aus der Mitte des XIV. Jahrh.

2. Relief, 47 mm breit, 65 mm hoch, schon vor Jahrhunderten in ein glanzvergoldetes

Rähmchen gefaßt, 1880 in Neapel gekauft, zeigt unter einem krabbenbesetzten Bogen die Gestalt der bekrönten Mutter mit dem tunika-bekleideten, den Apfel haltenden Kind. Mit der charakteristisch geknickten Hand reicht sie dem zu ihrer Rechten knieenden Donator ein Buch, während die Donatrix auf der anderen Seite zu ihr die (abgebrochenen) Hände erhebt. So anmutig wie hoheitsvoll ist die Bewegung der etwas breit gehaltenen, überaus-harmonisch drapierten Gottesmutter, die weicher, als auf 1. behandelt, den französischen Elfenbeinstil aus der ersten Hälfte des XIV.

Jahrh. vortrefflich illustriert.

3. Flügel, 52 mm breit, 77 mm hoch, 6 mm dick, Kreuzigungsgruppe von ungemein tiefer Empfindung und sehr sicherem Schnitt, 1882 in Köln, als vermutlicher Heimat, erworben. Der etwas spitzer behandelte Bogen mit seinen fünf Maßwerksegmenten und seiner scharf geschnittenen, kühn geformten Kreuzblume nebst Krabben und vertieften Dreipässen als Eckverzierungen, knüpfen an ein französisches Vorbild an, während die drei Figuren vollkommene Selbständigkeit verraten, namentlich der Gekreuzigte, dessen Oberkörper die schwächere



Abb. 10.

Partie der hinsichtlich der Haltung und Durchbildung vorzüglichen Gruppe bildet; die Trauer von Maria und Johannes, zwei in ihrer breiten Gestaltung den Reliefcharakter trefflich wahren Figuren, kommt in den gebeugten feinen Köpfchen und in den zarten Bewegungen ergreifend zum Ausdruck.

4. Flügel eines Triptychons, 44 mm breit, 92 mm hoch, nur 4 mm dick, aus Klebe- geschick, ganz wenig abgegriffen. Die untere Geburtsszene folgt hinsichtlich der Anordnung der älteren Tradition, indem die Gottesmutter liegend dargestellt ist mit dem neben ihr gelagerten, mit der Linken von ihr umfaßten

Wickelkinde, zu dessen Füßen, etwas verkümmert, Ochs und Esel. Der hl. Joseph hockt nebenbei, Engel, Hirt und Schaf schließen oben die Gruppe ab unmittelbar unter der ganz flachen Arkatur. — Fast noch reicher an Figuren ist die obere Kreuzigungsszene, die trotz der miniaturartigen und sehr flachen Behandlung durchaus klar und anschaulich wirkt, so daß an einen namentlich in der Figurenschnitzerei sehr geübten Künstler des Niederrheins in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. zu denken ist, der schon, im Sinne der Zeit, der mehr plastischen Art sich abgewandt und der malerischen zugekehrt hatte.

5. Relief, oben und an der Seite leider beschnitten, von 55 mm Breite, 85 mm Höhe ohne das neue Holzrähmchen, stark nachgedunkelt, vor circa 20 Jahren in Aachen erstanden, ist 3. in stilistischer Hinsicht sehr verwandt, minder fein empfunden, derber, auch weniger tief ausgeführt, aber doch mit einer gewissen Sicherheit. Eine etwas spätere Entstehungszeit als für 3, aber in derselben Schultradition wird anzunehmen sein, eine Art von Übergang zum Malerischen.

6. Relief, das trotz 66 mm Breite und 108 mm Höhe nur 3 mm stark, diesen Flachschnitt in noch stärkerem Maße zeigt. Diese Andachtstafel könnte aus Mitteldeutschland, wo (Frankfurt) es erworben wurde, stammen, kurz vor dem Schluß des XIV. Jahrh., unter dem Einfluß französischer oder flandrischer Vorbilder ausgeführt, auf welche namentlich auch die feine Bekrönungsarchitektur mit ihren schlanken Fialen hinweist. Durch ungewöhnliche Zartheit zeichnen sich die Figuren, durch malerische Weichheit die Gewänder aus.

7. Das flache Standfigürchen der bekrönten Madonna, 25 mm breit, 80 mm hoch, 11 mm dick, stammt aus Aachen, wo es auch entstanden sein könnte. Auf der Rückseite das Relief des Gekreuzigten, dem die beiden Arme abgebrochen sind. Als einheitliches Schnitzwerk aus der Zeit um 1400 hatte es die Bestimmung, von beiden Seiten besichtigt zu werden.

8. Diptychon, 128 mm breit, 85 mm hoch, 7 mm dick, durch die ursprüngliche, rohe Drahtverknüpfung verbunden. Vor kurzem aus norddeutschem, dem Anschein nach alten Privatbesitz, an mich gesandt, erregte es bei

mir zunächst ein gewisses Befremden, bei einigen sehr urteilsfähigen Kunstfreunden sogar ernste Zweifel, die aber sicher nicht begründet sind. Nicht um das selbständige Erzeugnis eines geschulten Künstlers handelt es sich, sondern um die mehr dilettantenhafte Leistung eines bäuerlichen Schnitzers, der an derbere Technik gewöhnt, unter dem Einflusse eines noch dem XIV. Jahrh. entstammenden Reliefs, vielleicht ein Jahrhundert später, diese beiden Tafeln mit ihrer eigenartigen Bekrönung gearbeitet hat. Letztere erinnert durch ihre wulstigen Bögen und noch mehr durch ihre schaufeligen Kreuzblumen an Backsteingebilde dieser Zeit, sowie an die Friese von norddeutschen Holztälern und Stuhlwangen. Einige der dargestellten Figuren, wie St. Johannes Ev. und St. Jakobus Maj. einerseits, St. Antonius Abb. andererseits haben noch das ältere Gepräge, während namentlich der Kreuzifixus mit seinen gekrümmten Händen und dem kurzen Lententuch schon den Einfluß der Spätgotik verraten.

9. Pax, 55 mm hoch, unten 42 mm breit, etwas konvex auf schraffiertem Grund mit der flachgeschnitzten sitzenden Gewandfigur des hl. Johannes Bapt., vor zwei Jahrzehnten in Köln ausgegraben und hier wohl auch kurz nach 1300 ausgeführt.

10. Devotionstafel mit der Darstellung des Todes Mariä, 65 mm breit, 104 mm hoch, 5 mm dick, aus Wollersheim stammend, in der Mitte ausgesplittet und vom Bildhauer P. Kürten, durch Einfügung geschnitzter Elfenbeinspäne vortrefflich hergestellt; rheinische Arbeit aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. Um die zehn Personen unter der reichen Architektur in dem engen flachen Raum so übersichtlich und klar unterzubringen, bedurfte es einer geschickten Raumökonomie, unter der aber weder die Harmonie der Gewandbehandlung, noch auch die Schärfe des physiognomischen Ausdrucks irgendwelche Beeinträchtigung erfahren hat. Um die fast die ganze Breite einnehmende liegende Gottesmutter, neben der nur noch die sehr schlanke Standfigur eines Apostels als guter Seitenabschluß Platz findet, sind die übrigen Figuren vortrefflich gruppiert, als deren Mittelpunkt der Heiland mit der Seele seiner Mutter erscheint, auf dem durch den Mantelzipfel verdeckten Arm.

Schnütgen.

Der neue Stil.

(Schluß.)

Warum wird die Profangotik der Ausgangspunkt für einen neuen Stil sein? — Betrachten wir, wie die Renaissance entstanden ist. — Der Palast der italienischen Frührenaissance ist ein gotischer Palast Italiens, welcher mit antiken Einzelheiten verziert ist. Ebenso verhält es sich mit dem französischen Frührenaissancepalast; und das deutsche Renaissancehaus ist bis zum Barock und Rokoko ein deutsches gotisches Haus, das mit „antiken“ Einzelheiten ausgestattet ist. Die wesentlichen Unterschiede der drei Renaissancepaläste sind noch dieselben, welche die gotischen Profanbauten der drei Länder unterscheidet. Der italienisch-gotische Palast kennt keine hohen Dächer, keine Giebel, keine Erker. — Gekuppelte Fenster unter einem gemeinsamen Bogen, große Mauerflächen, Loggien mit Säulchen und Geländern sind seine Besonderheiten. Alles das kennzeichnet auch den italienischen Palast der Frührenaissance. Selbst die axiale Einteilung, die man gemeinhin für eine Erfindung der Renaissance hält, hatte schon der romanische, wie der gotische Palast Italiens ausgebildet. Die regelmäßige Axeneinteilung zeigen übrigens auch fast alle gotischen Hallen und Rathäuser Belgiens. — Das deutsche Renaissancehaus behält die hohen Dächer, Giebel, Erker und die Fensterpfosten seiner gotischen Vorgänger getreulichst bei. — Nun sind seit dem Untergang der Gotik ungezählte Aufgaben der bürgerlichen Baukunst erwachsen, die nie in den Formen der Gotik gelöst worden waren. Schon aus diesem Grunde würde eine völlig neue Kunst entstehen, versuchte man die neuzeitlichen Aufgaben in gotischen Formen wiederzugeben. Daß ein solches Unternehmen sich höchlichst belohnen würde, erweisen die zur Zeit der Gotik gelösten Profanaufgaben. Die Rathäuser zu Breslau, Stralsund, Tangermünde, Braunschweig, Münster, Aachen, Brüssel, Audenarde und Löwen sind ein unübertroffener Kranz profaner Meisterwerke. Ebenso sind die neuzeitlichen gotischen Rathausbauten in München, Wien, Stuttgart und Aachen an Eigenart und Wirkung ihren neuen Renaissancegeschwestern überlegen. Wie gleichgültig läßt dagegen das Hamburger und andere „moderne“ Rathäuser!

Nun ja — hört man häufig — für Rathäuser ist dieser Stil möglich, aber nicht für die anderen Profanbauten. Warum nicht? Übertrifft nicht an Reiz und Traulichkeit die Marburger Universität jede der vornehm kaltlassenden Renaissancehochschulen, die noch obendrein eine der andern gleicht. Wie poesievoll wären die Schulkorridore, wenn sie in Art der mittelalterlichen Kreuzgänge mit Kreuzgewölben und Maßwerfen ausstattet würden! Rufen nicht die Parlamentshäuser zu London und Pest die Bewunderung aller wahr? — Übertrifft nicht der Gürzenichsaal jeden anderen Konzert- oder Festsaal an eigenartiger und festlicher Stimmung? Ist nicht der Warenpalast Wertheim erst dann interessant und von Besonderheit geworden, als er spätgotische Einzelteile und Anordnungen erhalten hat? Selbst eine gotische Bank wird von ihren Renaissancegeschwestern nicht erdrückt. — Aber ein Theater! — Ja, ist das Wiener Opernhaus nicht viel eigenartiger und wirkungsvoller als die meisten neuzeitlichen Theater? In früher Gotik würde jedes Opernhaus Unter den Linden seinen Platz behaupten und nicht wie andere Renaissance-theater aussehen. Man kann in den bisherigen Weisen keine neue Melodie mehr finden. Reichere Zeiten mit großartigeren Bauherren und dankbarerem Publikum haben all diese Aufgaben schon hundertmal und viel meisterhafter gelöst. Was bleibt uns übrig? Entweder das ständige Nachbeten der Schöpfungen Größerer mit unzulänglichen Mitteln in Kunstweisen, die uns und unseren Fähigkeiten nicht liegen. Oder die Willkür — die zu nichts führt! Oder man nehme das vernünftige Prinzip der Gotik, ihre herrlichen Einzelheiten und bekleide damit die neuzeitlichen Baukörper. Dann schafft man etwas völlig Neues. Man steht dabei auf den Schultern ganzer Jahrhunderte und hat die Riesenerfolge vor Augen, die jene mit denselben Mitteln schon erzielt haben. Wir werden damit etwas Eigenartiges, uns Gehöriges schaffen, eine deutsche Baukunst im neuen deutschen Reich. Nur muß man sich über die Notwendigkeit dieses Weges klar werden, über das Vernunftgemäßere der gotischen Mittel und über das herrliche Ziel, welches den vereinten Kräften aller als Siegespreis winkt.

Grünwald.

Max Hasak.

Die Signierungsweise des Meisters von Meßkirch.

(Mit 2 Abbildungen.)

In den „Historisch-politischen Blättern“ (Heft 6) habe ich vor kurzem den Namen des Meisters von Meßkirch, dieses bedeutendsten Farbenteknikers der Dürer-Schule, bekannt gegeben: er lautet Jerg Ziegler. Da meine in Aussicht gestellte Publikation wegen einiger

Geständnis machen, daß ich kein einziges Hauptbild des genannten Meisters gefunden habe, das nicht gezeichnet wäre“.

„Da ist zunächst das einstige Hochaltarbild der Martinuskirche der Stadt, die unserem Künstler den Namen gegeben, das bekannte



äußerer Schwierigkeiten doch wohl in diesem Jahre nicht mehr erscheinen dürfte, so gebe ich hier erst einmal einen Beweis für meine Behauptung. Zunächst will ich hier einen Abschnitt aus meinem Essai wiederholen: „Es ist unter Kunsthistorikern eine ausgemachte Tatsache, daß die Werke des Meisters von Meßkirch kein Zeichen eines persönlichen Musterschutzes tragen. Diese Meinung beruht auf einer mangelhaften Untersuchung der Bilder: ich kann im Gegenteil das angenehme

Dreikönigsbild, seit der Restauration der Kirche (1772/73) und der Zerstörung eines der schönsten Flügelaltäre des Schwabenlandes auf einen Seitenaltar der Nordwand degradiert; es trägt rechts in der Ecke auf einem im Grase liegenden Steinchen (d. h. auf einem gelbbraunen auf die fertigen Grasbüschel nachträglich aufgeschmierten Flecken, der die noch nicht trockenen Grasstriche verwischte) das große (d. h. etwa $\frac{3}{4}$ cm hohe) und deutliche, bisher unbeachtete Monogramm J (braun in braun



Ausschnitt aus dem Stuttgarter Benediktsbilde.

gezeichnet. Um so seltsamer muß diese Außerachtlassung erscheinen, als das Bild im Jahre 1845 in München einer Reinigung unterzogen wurde.) Das war der Ausgangspunkt meiner langen Bemühungen . . . Der Name des Meisters von Meßkirch lautet Jerg Ziegler, und dieser Name ist auf allen Hauptbildern (zum Teil auch auf den sonst ja bei Signierung nicht in Frage kommenden Flügelbildern) in meist brauner Farbe mit einem feinsten Stichtpinsel, mit Federkiel oder mit der Schnepfenfeder in die letzte Farbschicht eingeschrieben und zwar in den Modifikationen *Jerg, Jerg z, Zieg, Jerg Ziegler'*. (S. 421).

Diese Signierungsweise hängt auf innigste zusammen mit der Maltechnik Zieglers, die von Prof. Lange (Tübingen) vorerst einmal als Öltempera bezeichnet wurde. Eine chemische Untersuchung lieferte keine genügende Auskunft. Bayersdorffer riet beim Inkarnat auf ein lackartiges Bindemittel. Einen leichten Ölzusatz hat Jerg Ziegler sicher zugefügt. Nachdem er in starken Konturen den Vorwurf aufgezeichnet, untermalt er das ganze Bild mit einem stimmungsvollen Tone und arbeitet alsdann, unter Festlegung der Lokaltöne, mit reinen Lasuren, so zwar, daß vielfach die Zeichnung des Kreidegrundes durchschimmert. Meiner Ansicht nach aber besteht sein Hauptgeheimnis in der Bereitung des Kreidegrundes. So gleichmäßig, sprunglos, steinhart, glanzausstrahlend hat kein deutscher Maler wieder den Grund zur Aufnahme seiner Schöpfungen bereitet. Bei Jerg Ziegler hat er den Charakter des Alabasters. Den Schaufeleinschen Traditionen gemäß, die von den Dürerschen Flachbildern stammen, und dem Lasurverfahren entsprechend, hat der Meister von Meßkirch über dem fertigen Bilde viel mit dem konturierenden Stichtpinsel und dem Federkiel gearbeitet. Selbst seine Fresken in Heiligkreuzthal bei Riedlingen an der württembergischen Donau (bisher nicht identifiziert) tragen den Charakter der ins Monumentale erhobenen Federzeichnung. So kam es nun von selbst, daß Ziegler seinen Namen in eine stille Ecke seiner Bilder in kaum sich abhebender Farbe einschrieb. Die Zeichen sind nicht höher als 1—2 mm. Das wunderbar scharfe Auge, das unserem Meister eine genau optische Angleichung der Komplementärfarben gestattet, vermochte die feinfühligste Hand zu leiten, so daß es ihr gelang, Namen und

Zahlen mitten auf den exponiertesten Flächen anzubringen, ohne daß sie den harmlosen Beschauer stören. Alles dies paßt zu dem Charakterbilde eines bescheidenen und doch dabei mit eigensinniger Konsequenz rastlos arbeitenden Menschen.

Ich führe hier zunächst einen sehr viel vergrößerten Ausschnitt aus dem Stuttgarter Benediktusbilde vor. Er wurde nach langen vergeblichen Versuchen unter meiner Leitung hergestellt in der Eberhard Schreiberschen Kunstanstalt in Stuttgart. Das Bild wurde dabei einem Reflektor von mehreren Bogenlampen violetten Scheines ausgesetzt und direkt im Aufnahmeverfahren vergrößert. Links auf dem hellbraunen Felsen über dem grünen eichenlaubartigen Busch steht mit ein klein wenig dunklerer Farbe: 1524 und Jerg z. Die Eigentümlichkeiten des Schriftduktes liegen natürlich in der Vergrößerung. Sowohl Zahl wie Name sind, einmal erfaßt, mit bloßem Auge deutlich zu lesen. Zu gleicher Zeit führe ich das ganze Felsstück des genannten Bildes in vorzüglicher photographischer Wiedergabe des Holphotographen Lill von Stuttgart mit vor; die Photographie zeigt in Originalgröße die Einschreibungen aufs schärfste. Von der klischierten Reproduktion darf man das jedoch nicht erwarten. Das Stück soll hier nur zur Klarstellung des Maßstabes der Vergrößerung seinen Platz finden. An der Struktur der Blätter wird man leicht den Sitz der Signierungen erkennen.

Wie ich in meinem Aufsatz in den historisch-politischen Blättern bereits angedeutet habe, vermag ich Jerg Ziegler als Schüler nicht in erster Linie Schaufeleins, sondern Sebastian Daigs nachzuweisen. Daig hat nun, ganz im Gegensatz zu dem deutlich monogrammierenden jüngeren Genossen Schaufelein, niemals ein Monogramm benutzt: nur einmal wich er von seiner Gewohnheit ab, als er zusammen mit anderen an einer großen Tafel, die ich kürzlich entdeckt habe, arbeitete. Sonst schrieb er ganze Urkunden auf die freie Holzfläche hinter den vor den Bilderserien aufgestellten Statuen, wie er das z. B. bei seinem Marienaltar und seinem sog. Diakonaltar in Heilsbrunn (bei Nürnberg) tat. Spuren einer Signierung in der Art des Meisters von Meßkirch habe ich auch bei Daig gefunden. Ausführlichere Beweisproben wird mein Buch enthalten.

Berlin. P. Ansgar Pöllmann O. S. B.

Das Chorgestühl des Domes zu Köln.

(Mit 9 Abbildungen.)

Der altchristliche Brauch, die Messe an der Ostseite des Altares zu feiern, hat sich im Kölner Dome sehr lange erhalten. Bis vor wenigen Jahrzehnten war die starke Abnutzung des Bodens deutlich sichtbar unter jener Steinbank, auf der sich während des Opfers der Bischof oder Priester mit den Diakonen niederließ. Bei feierlichem Gottesdienste saßen auch die Domherren auf den Steinbänken, die zwischen den Säulen um den Altar herumführen. Während des

Im allgemeinen hält das Domgestühl die überlieferten Formen fest, (vgl. Nr. 4 d. Zs. das Chorgestühl aus der Pfarrkirche zu Wassenberg) hat sie jedoch bereichert und der jüngeren Zeit gemäß hier und da stilistisch umgedeutet. Die Trennungswände der Sitze zeigen den üblichen Typus und gehen auch in der Grundform der Profile mit ihren Vorgängerinnen zusammen. Eine Bereicherung, die zuerst das Gestühl aus St. Gereon aufweist, ist hier beibehalten, indem nämlich die leeren kleinen Felder,



Abb. 1.

Officiums aber nahm die gesamte Geistlichkeit mit dem Bischofe in den Chorstühlen Platz, die zu beiden Seiten an den Schranken in zwei Reihen übereinander aufsteigen.

Die Ostseite des Gestühles zierte ursprünglich je eine Statue, und zwar in der nördlichen Hälfte die des Papstes Silvester, in der südlichen die des großen Konstantin. Der Jesuit Crombach, der uns dieses in den *Primitiae Gentium* berichtet, nennt zwar nicht den Namen des letzteren, aber nur dieser wird, zumal mit Rücksicht auf die zweite Figur, in Betracht kommen. Die Bildwerke standen auf dem noch vorhandenen Mittelposten, während die beiden Seitenwände durch niedrige Voluten, analog den übrigen Wangen, gekrönt waren. (Abb. 1.)

die am Ende der Hohlkehlen der Verbindungskurve von Ober- und Unterstück sich bilden, dort mit Blättern, hier mit Fratzen, Bestienköpfen oder Blattknollen ausgefüllt sind. Das Abschlußbrett unter den Klappsitzen ist, abweichend von der Frühzeit, mit reliefgeschmückten Vierpassen versehen. Die Voluten der Wangen sind mit Blattwerk übersponnen, in dem mancherlei Tiere ihr Wesen treiben, und mit großen Figuren gefüllt. Die unteren Felder der östlichen Wangen, die an den Pfeiler gelehnt sind, zeigen reiches Architektursystem und waren außerdem, nach den vortretenden Konsolen zu schließen, mit je zwei Figuren geschmückt. Die übrigen Wangen zeigen zwei große, und darunter zwei kleinere Vierpässe.

In die größeren Felder hat der Künstler seine Szenen hineinkomponiert und zwar jedesmal ein weltliches und ein geistliches, frommes Thema in Verbindung gebracht. Die beiden Wangen, die dem Hochaltare zunächst stehen, sind an der Außenseite ihres bildnerischen Schmuckes beraubt worden und an dessen Stelle ist das Wappen der Kurie getreten: ein Kreuz, von einem Kranz umgeben. Auf der Innenseite der südlichen Wange ist links die Wurzel Jesse, rechts Abrahams Schoß dargestellt. (Abb. 2.) Bei dem ersten Bilde ist der Typus festgehalten, der uns an der Hildesheimer Decke zuerst entgegentritt: Jesse auf dem Ruhebetto, der Weinstock seinem Schoße entwachsend. Die Ausläufer der Hauptäste, 16, bilden die Köpfe der Ahnen Jesu. Der erste ist an der Krone als der des David kenntlich, die übrigen sind durch einen Spitzhut als Juden charakterisiert. Den oberen Abschluß bildet nicht Christus, sondern die jugendliche Maria.

Das nebenstehende Relief, Abrahams Schoß, zeigt den sitzenden Patriarchen, der über seinem Schoße ein Tuch hält, worin fünf Seelen knien, gleichmäßig nach vorne gewandt und betend die Hände erhebend. Zu seinen Füßen knien zwei Engel und ebenso füllen zwei, die einen Vorhang zurückschlagen, die oberen Ecken aus, wobei der rechte ein Weihrauchfaß schwenkt, der linke das Weihrauchschiffchen hält.

Auch in die bekrönenden Voluten sind an dieser Wange zwei Darstellungen eingeflochten. Bei der einen, einer Badeszene, sitzt eine nackte weibliche Figur in einem strandkorbartig überhöhten Kübel, in den eine Dienerin und ein schwertgefügter Mann Wasser schütten. Auf der zweiten Szene sitzt auf einem Falstuhl eine unbedeckte Frau, über die zwei Diener mit abgewandtem Antlitz einen Mantel breiten. Der Künstler hat hier je eine Darstellung aus dem alten und neuen Testamente in Verbindung gebracht. Bei der ersteren, Davids Vergehen bei Bathsebas Bade, konnte er natürlich den Vorgang nicht historisch getreu uns erzählen, sondern begnügte sich mit dieser nüchternen aber klaren Schilderung. Für eine Deutung auf David und Bathseba spricht u. a. die Verbindung der Dienerin mit dem gerüsteten Manne. Was sollte sonst ein Krieger bei dieser Szene tun? Die zweite Darstellung, die Taufe des neuen Bundes, zeigt den Augen-

blick, in dem der Täufling aus dem Wasser gestiegen ist. Sehr geschickt sind diese beiden Szenen gewählt, um durch sie das Reine dem Unreinen gegenüberzustellen: Die Diener, die Hilfe leisten, wenden ihr Antlitz ab, um sich nicht zu verfehlen, während David der Versuchung nachgibt. Dieser Gegensatz ist auch zum Teil auf die Tiere, die sich in dem Blattwerk tummeln, übertragen. Unter der linken Szene kauert ein affenähnliches Wesen, das seine Augen mit der Pfote schützt und so die Flucht vor der Sünde zum Ausdruck bringt im Gegensatz zu dem korrespondierenden Löwen auf der andern Seite. Die Spitze krönt ein verschlungenes Paar, das man hier wohl, ebenso wie das unter der rechten Volute als Sinnbild der Unreinheit nehmen darf, während ein drittes Paar mit gegeneinandergekehrtem Rücken den Kontrast wieder herstellt.

Die beiden Vierpässe der korrespondierenden Wange der Nordseite (Abb. 3) zeigen jedesmal ein weltliches Thema und zwar rechts zunächst das Gastmahl eines Prassers. Dieser sitzt mit seiner Frau oder Geliebten hinter einer reichbesetzten Tafel, an deren Vorderseite ein junger Diener den beiden knieend Speise und Trank bietet. Rechts steht ein Pilger, ob seines Gewandes und der Tasche so zu deuten, und redet dem Paare zu. Dieses aber wendet sich von ihm mit abweisender Gebärde. Denn es will nicht hören auf den geistlichen Mahner, der als solcher durch das liturgische Zeichen in seiner erhabenen Rechten charakterisiert ist. Auch der Hund wendet sich knurrend gegen ihn. In der Luft schlägt ein Teufelchen das Tamburin. Das Ende eines solchen Lebens schildert die Nebenszene: der Prasser auf dem Sterbett. Ein Freund oder Arzt steht vor ihm fühlt Puls und Herz, freilich an der rechten Seite, wohl um den Tod festzustellen. Am Fußende des Bettes ringt die Genossin seiner Gelage verzweifelt die Hände und schaut mit schmerzlicher Miene in des Scheidenden Antlitz. Der Teufel, der zu Lebzeiten sein Freund war, hat ihn auch im Tode nicht verlassen. Zwei dieser Gesellen, wenig anmutige Gestalten, fliegen oben herum, und einer nimmt mit hämischen Gesichte die Seele in Empfang, die dem Munde des Sterbenden entsteigt. Die beiden Szenen, als Einzeldarstellungen seltener, sind hier in Anlehnung an die häufige Wiedergabe des Gleichnisses vom reichen



Abb. 8.

Chorgestühlwangen im Dome zu Köln.



Abb. 9.

Prasser und armen Lazarus geschaffen, bei dem solche Einzelszenen wiederkehren. Setzt man rechts statt des Pilgers die Bettlerfigur des Lazarus, so hat man eine Szene aus jenem Gleichnis. Auch der Hund deutet auf diese Anlehnung hin. Die Darstellung des Todes war dem Mittelalter fast nur so bekannt (vgl. dieselbe Szene auf einem Elfenbein der Sammlung Oppenheim in Köln). Die Sterbebüchlein und die zahlreichen artes moriendi bieten hinreichend ähnliche Schilderungen.

In die oberen Voluten sind auch hier zwei Szenen eingeflochten. Links sitzt eine Frau mit gesenktem Haupte vor einem Mönche, der seine Rechte auf ihren Scheitel legt und mit der Linken ihre gefalteten Hände faßt: eine Darstellung der Buße, die so ehemals gespendet wurde. Rechts ruht Simson arglos im Schoße der Delila, die sich über ihn beugt, und ihn mit einer mächtigen Schere der Locken und dadurch der wunderbaren Kraft beraubt. Auch hier der Gegensatz: Links bekennt die Frau dem Manne, rechts vertraut der Mann dem Weibe sein Geheimnis an, hier Verschwiegenheit, dort Schwatzhaftigkeit.

Auf den Reliefs der gegenüberliegenden Wange ist ein älterer Mann mit einem jüngeren zusammengestellt, Lehrer und Schüler. Links sitzen beide auf einer Bank.¹⁾ Der Lehrer weist mit der einen Hand in ein aufgeschlagenes Buch und hielt in der andern einen Hammer, womit er an die Glöckchen schlug, die vor ihm hängen. Der Schüler neben ihm prüft in jeder Hand ein Glöckchen und ist von dem Ergebnis, nach seinem lächelnden Ausdruck zu schließen, sehr befriedigt. Es handelt sich hier um eine Darstellung der Musik, die so stets im Mittelalter wiedergegeben wurde. Ausnahmsweise sind an dieser Wange auch die Füllungen des unteren Feldes zu den oberen Szenen in Beziehung gesetzt, indem sie zwei junge Zentauren zeigen, den einen auf der Gitarre spielend, den andern mit zwei Glöckchen insuzierend.

Auf der Nebenszene hält der Lehrer, der wieder mit seinem Schüler auf einer Bank sitzt, in der linken eine Schriftrolle und hat die Rechte erklärend erhoben. Der Schüler hat vor sich ein Buch, in das er seine Hand legt. Die Deutung sei im Zusammenhang

mit den Szenen der korrespondierenden Wange der Südseite gegeben, die ebenfalls zwei sitzende Paare zeigt.²⁾ Auf dem rechten Vierpaß spricht eine männliche Person auf ihre Nebenfigur ein, belehrend oder unterhaltend. Zwischen beiden steht eine Trinkschale und eine Flasche. Auf der zweiten Szene hält die eine Figur vor sich auf der Bank mit der linken Hand ein Buch und hat die Rechte ausgestreckt. Ihr Gegenüber hat im Gegensatz zu der korrespondierenden, ruhig darsitzenden Figur der Nebenszene lebhaft beide Hände erhoben. Sieht man in diesen beiden Paaren abermals je zwei männliche Personen und deutet sie wieder als Lehrer und Schüler, so könnte man, mit den ersten Szenen in Verbindung, an eine Darstellung des Quadriviums denken. Aber diese Deutung hat ihre Schwierigkeiten, vielmehr vereinen die letzten Bilder je eine männliche und weibliche Figur. Auf der rechten Szene ist dieser der Mantel heruntergeglitten, und ihr langes Haar kommt zum Vorschein im Gegensatz zu der Figur der Nebenszene, deren Haupt von einem langen Mantel bedeckt ist. Auch der Gesichtsausdruck spricht für weibliche Personen. Es sei außerdem darauf hingewiesen, daß jene Zeit bei weiblichen Figuren die Füße gar nicht, oder nie weiter bis zur Hälfte sichtbar werden läßt. Der Künstler zeigt hier zwei kosende Paare, wie er sie auf den Spiegelkapseln und Elfenbeinen zahlreich wiederfand. Zumal die Trinkgeräte führen auf solche Deutung hin. Auf der linken Szene will die Frau ihr allzu zudringliches Gegenüber abwehren, wodurch die Haltung der Hände sich erklärt. Hätte der Bildhauer die freien Künste darstellen wollen, so hätte er sich deutlicher ausgesprochen und den Gegensatz in den Personen zwischen Lehrer und Schüler auch bei der anderen Wange fortgeführt. Vergleichen wir nun diese Szenen mit den ersten, so finden wir den Künstler seiner Grundidee treu, indem er hier geistliche und weltliche Arbeit gegenüberstellt. Die Szenen neben der Musik, hier wahrscheinlich Kirchenmusik, wird man alsdenn als Psalmengesang deuten müssen. Die gleichmäßig wiederholte Baldachinarchitektur weist darauf hin, daß wir zwei Themen, die zur Kirche in Verbindung stehen, vor uns haben, während bei den andern Szenen zwei verschieden angeordnete Tuch-

¹⁾ Abb. bei Pabst, »Kirchenmübel des Mittelalters und der Neuzeit«. Taf. 11.

²⁾ Abb. bei Pabst, a. a. O. Taf. 11.



Abb. 4.



Abb. 5.



Abb. 7.



Abb. 6.

Chorgestühlwangen im Dome zu Köln.

draperien als Abschluß dienen. Und vielleicht hat der Künstler auch durch die reicher verzierten Sitzbänke der kosenden Paare diesen Gegensatz betonen wollen.

Die Füllungen der oberen Voluten sind bei der nördlichen Wange rein dekorativ zu nehmen. Es war dem Bildhauer um Figuren zu tun, die sich möglichst dem gegebenen Raume anpassen, und daher hat er auch, als er einmal eine gute Lösung gefunden hatte, wobei die Figur mit starker Ausbiegung des Körpers den rechten oder linken Fuß hochstellt, diese häufig wiederholt. Ob er bei den Gestalten der südlichen Voluten wieder einen Kontrast beabsichtigt? Er zeigt beide Male den Kampf zweier Ritter. Die einen streiten mutig, Stirn gegen Stirn, die anderen wenden feige den Rücken und scheinen so weiter zu fechten.

Die nächste Wange der Nordseite gibt zwei interessante Darstellungen voll derber Satyre. (Abb. 4.) Rechts stülpen zwei Juden, als solche an ihren spitzen Hüten kenntlich, ein Faß um, aus dem ein geschlachtetes Schwein mit vier Jungen herausfällt. Der zu äußerst stehende Jude faßt mit der Linken einen herbeieilenden Knaben an der Hand. Auf der Nebenszene hält ein Jude ein lebendes Schwein in die Höhe, ein zweiter gibt dem Tiere etwas zu fressen und ein dritter, der zwischen beiden hockt, saugt an den Zitzen des Schweines. Beide Szenen sind treffliche Belege des immer mehr sich verbreitenden Judenhasses. Die Juden, so will hier der Bildhauer sagen, werfen das Schweinefleisch, das andere zum Aufbewahren bereitet haben, fort, leisten dadurch dem Gesetze scheinbar Genüge und stellen sich vor der Welt als mäßig hin. Ihre wahre Unmäßigkeit bringt aber die nebenstehende Szene zum Ausdruck. Diese Darstellung der sogenannten Judensau war im Mittelalter recht häufig.

In den oberen Voluten dieser Wange tummeln sich Zentaurenwesen, wegen ihrer steten Wiederholung hier wohl als Symbol der Unmäßigkeit aufzufassen. Unter den Ranken hat die köstliche Fabel vom Storch und Fuchs Platz gefunden, in der üblichen Art erzählt. Zwischen beiden Tieren steht eine Flasche, in die der Storch seinen Schnabel gesteckt hat, während der Fuchs daneben sitzt und mißmutig zuschaut.

Die gegenüberliegenden Vierpässe (Abb. 5) stellen je eine Gerichtsszene dar und zwar rechts

zunächst Salomons Urteil. Vor dem König, der mit dem Szepter in der Linken auf seinem Throne sitzt, hat sich die eine der streitenden Frauen auf die Knie geworfen, die Hände bittend erhoben. Die zweite steht hinter ihr und hält das Streitobjekt, das Kind an ihrer Schulter. Die Mitte nimmt ein Kriegsknecht ein, der das Kind an sich nehmen will. Auf dem zweiten Bilde hat sich ebenfalls vor dem Throne eines gekrönten Richters eine bittflehende Frau niedergelassen. Den Hintergrund füllt eine gefesselte Figur, während zwei Personen die Mitte einnehmen. Die Szene spielt im Freien, nach dem Eichbaum in der Ecke zu schließen. Dieser zweite Richter ist Kaiser Traian, der dem Mittelalter neben Salomon als Verkörperung der Gerechtigkeit erschien. Folgende Szene diente dem Kölner Künstler als Vorbild: Als Traian einst gegen die Dacier zu Felde ziehen will und an der Spitze seiner Armee durch Rom reitet, wirft sich eine arme Witwe vor ihm nieder und verlangt seine Rechtsprechung. Des Kaisers Sohn hat nämlich soeben ihren einzigen Sproß ermordet, weil dieser den Falken des Prinzen, als er seiner Mutter letztes Eigentum, eine Henne umbrachte, erwürgte. Für diesen Mord an ihrem Sohne verlangte die Frau vom Kaiser Sühne. Vergebens sucht dieser sie zu trösten bis zu seiner Rückkehr. Als die Witwe in der Furcht, Traian möge im Kriege fallen, in ihren Bitten nicht nachläßt, steigt er vom Pferde, um der Untertanin Recht zu sprechen. Und das Urteil lautet: Entweder stirbt der Prinz für seine Freveltat oder er tritt bei der Witwe die Stelle des ermordeten Sohnes an.

In der bildenden Kunst ist die Darstellung des Kölner Gestühles wohl die erste. Nicht viel später ist jene an dem berühmten Kapitell des Dogenpalastes in Venedig, wo ebenfalls die Justitia durch eine Verbindung der beiden Szenen aus Traians und Salomons Leben versinnbildet wird. Aus der Spätzeit sei nur das Wandgemälde auf Leinwand im Kölner Kunstgewerbemuseum genannt, das unter den legendarischen Darstellungen des gerechten Richters auch Traians Erlebnis mit der Witwe schildert.

Die nächste Wange der Gegenseite (Abb. 6) bringt in dem linken Vierpaß eine Jagdszene: Eine Frau mit einem Falken auf der Hand, den ein Jüngling vor ihr nehmen will; zwischen beiden ein Hund, der an der Frau empor

springt. Die Nebenszene zeigt einen Gitarre spielenden Jüngling und ein Mädchen, das zu den Tönen der Musik tanzt. Zur Charakterisierung der Szenerie ist zwischen beide ein Baum gestellt, an dem zwei Meerkatzen hinaufklettern. Der Künstler gibt hier zwei Szenen aus dem Weltleben, Sport und Tanz, die in dieser Weise auf den Spiegelkapseln wiederkehren und ebenso, als Ausdruck der Weltlust auf dem Trionfo della morte im Campo santo zu Pisa und beim Maler der spanschen Kapelle von S. Maria Novella. Die Voluten der Wange setzen das Thema fort, indem die linke einen springenden Schalksnarren, die rechte einen Jüngling mit einer Geige aufnimmt.

Auf der Gegenwange (Abb. 7) sehen wir in dem rechten Vierpaß eine reichgewandete Frau mit erhobener Rechten auf einen Mann vor ihr einreden, der sich aber von ihr kehrt. Ursprünglich stand zwischen beiden ein Baum, dessen Überreste noch vorhanden. Die zweite Darstellung zeigt einen sitzenden, jungen Mann, der, die Hände auf der Brust gefaltet, mit geneigtem Haupte auf die Worte eines Mönches hört. Diese Szenen sind nur aus dem Gegensatz zu denen der ersten Wange verständlich. Dort verbringen die jungen Leute ihre Zeit auf der Jagd, hier widmet der Jüngling seine Stunden dem Anhören des Gotteswortes; jener begibt sich durch Spiel und Tanz in die Gefahr der Sünde, dieser flieht die Versuchung und wendet sich ab von der lockend nahenden Verführerin. Der Gegensatz wird in den Voluten weitergeführt. In den ersten Ranken sahen wir einen Schalksnarren und einen Geigenspieler, hier dagegen ist ein religiöses Thema angeschlagen: Die Verkündigung. Links erscheint der Engel mit der Schriftrulle, die Rechtegrübend erhoben. Maria auf der Gegenseite empfängt stehend die Botschaft. Ihre Linke hält ein Buch, die Rechte ruht auf der Brust: ecce ancilla Domini! Einer Vase vor ihr entquellen die symbolischen Lilien. Dort, wo beide Ranken zusammenstoßen, erscheint in Halbfigur Gottvater, die Taube fliegt von seiner linken Seite auf die Jungfrau zu. Auch auf der Rückseite kommt der Kontrast zum Ausdruck: Links Kain, mit einem Bündel Ähren, finster und verschlossen, mit einem echten Gaunergesicht, rechts Abel, vernügt und zufrieden ein Lamm im Arme haltend. Oben wieder um Gottvater.

Die Darstellungen der linken Wange sind ob ihrer Unvollständigkeit nicht bestimmt zu deuten. Als die Wand die den Chor abschloß, im XIX. Jahrhundert fiel, wurden dem Gestühle an dieser Seite vier Wange hinzugefügt, einige der alten restauriert und manche Miserikordien und Vierpässe unter den Klappsitzen ersetzt. Die äußerste Wange der Südseite ist bis auf einen Vierpaß vollständig erneuert worden. Auf der alten Füllung treibt eine Frau an einer Leine zwei Gänse durch ein Tor einem Manne zu, anscheinend einem Mönche der ihr in der Rechten ein Brot darbietet. Die linke Hand ist ergänzt. Ob man in dieser Szene eine boshafte Anspielung auf die damals gern verspotteten Bettelmönche erblicken muß? An eine Darstellung aus dem Leben der hl. Lüftildis, deren Verehrung sich gerade damals großer Beliebtheit erfreute und in deren Geschichte ein Erlebnis mit Gänsen eine große Rolle spielt, ist wohl nicht zu denken. — Die äußerste Wange der Nordseite zeigt in dem einen Vierpaß eine die Mitte einnehmende, stehende gekrönte Frauengestalt mit einem Buche in der ausgestreckten Rechten. Ein kniender Ritter an ihrer Seite hebt die Hand empor, um zu schwören oder um nach dem Buche zu greifen. Der Ritter der anderen Seite ist ergänzt. Auf der zweiten Szene reicht eine Frau einem vor ihr knienden Manne in Rüstung und reichem Mantel einen Helm. Vielleicht handelt es sich um Szenen aus dem Turnier- und Minneleben. — Bisher wurden beide Reliefs auf die hl. Elisabeth bezogen. Links nimmt die Heilige, so lautet die Deutung, von den beiden Rittern mit der Trauerbotschaft vom Tode ihres Gatten zugleich den Schwur entgegen, ihr und ihren Kindern zu ihrem Rechte zu verhelfen. Auf der Nebenszene legt sie vor ihrem Beichtvater, Konrad von Marburg das Gelübde ab, fortan der Welt zu entsagen. Diese Deutung ist aber unhaltbar. Man wird nicht zwei beliebige Szenen aus dem Leben der Heiligen zur Darstellung genommen haben. Wenn uns die mittelalterlichen Künstler das Leben der hl. Elisabeth erzählen, wie auf ihren Reliquienschreinen und in den Glasgemälden ihrer Kirche, so wählen sie stets einen Zyklus. — Die Voluten der nördlichen Wange sind ergänzt und zeigen auf der Vorderseite Friedrich Barbarossa und Otto IV., auf der Rückseite Reinold von Dassel und Philipp von Heinsberg. (Schluß folgt.)

Bonn.

Heribert Reiners.

Nachtrag zum „Taufkleid“

(im vorigen Heft).

(Mit Abbildung.)

Neben dem liturgischen Taufkleid, welches der Priester dem Taufling reicht, verdient ein außerliturgisches kurze Erwähnung, nämlich die Decke über dem Kissen des Kindes. Beigefügtes Exemplar stammt noch aus dem Ende des XVI. Jahrh. und wurde bis in die letzten Jahrzehnte benutzt. — Diese Decke

des Bildes, so ist sie gegeben in der Schriftstelle: „Wer mich (Maria) gefunden hat, wird das Leben finden und Heil schöpfen aus den Quellen des Erlösers“. Prov. 8,35.

Derselbe Gedanke wiederholt sich in einer Inschrift, welche um das Jahr 180 entstand und 1885 von einem englischen Gelehrten Ramsay zu Hierapolis entdeckt wurde. Sie



Taufdecke im Georgianum in München. XVI. Jahrh.

beteht aus grober weißer Leinwand und mißt 56 cm im Quadrat. Die Figur nebst den Ornamenten ist in schwarzer Farbe mittelst eines Stempels mechanisch aufgetragen. Auffallend ist, daß ein Madonnenbild auf einer Taufdecke eine so hervorragende Stelle einnimmt. Dasselbe ist der Fall auf einem romanischen Taufbecken des XII. Jahrh. in Altenstadt in Schwaben, indem zwischen den vier Evangelistensymbolen ein Relief der Mutter Gottes in Mitte der Beckenverzierung steht. Sucht man eine Erklärung

bildet die Grabschrift eines ehemaligen Bischofs Abercius und redet von einem Fisch aus einer Quelle (Leib Mariens), einem übergroßen, unbefleckten Fisch (Jesus), welchen die makellose Jungfrau ergriffen. Aus dem Schlußverse, für Abercius zu beten, ersieht man, daß es sich um eine christliche Inschrift handelt.

Meines Erachtens ist nicht ausgeschlossen, daß erwähntes Tüchlein mit seinen tief sinnigen, religiösen Emblemen ursprünglich dem Priester als Ersatz für das weiße Kleid diente.

München.

Andreas Schmid.

Bücherschau.

Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, akademische Vorlesungen, aus seinen hinterlassenen Papieren herausgegeben. Wien 1908.

Die Schüler des allmählich dahingeschiedenen Verfassers, die in Begeisterung für Riegls Vorlesungen über die italienische Barockkunst an der Wiener Universität, hier seine Kollegienhefte veröffentlichten, haben damit dem Andenken des tiefgründigen Forschers einen mehr als zweifelhaften Dienst geleistet. Sie vergessen, daß zwischen den Niederschriften, die der akademische Lehrer sich zu verschiedenen Zwecken des Kathedervortrags anlegt, und einem gleichmäßig ausgestalteten lesbaren Buch noch ein empfindlicher Abstand bestehen mag. Wie weit man solche Unterlagen des gesprochenen Wortes schriftlich ausführt, hängt nicht allein von Temperament und Arbeitsweise des Einzelnen ab, sondern auch vom Grade der Herrschaft über den Stoff, von erneuter Antipathie der Denkmälerreihen, von wiederholten Anflüssen zur Bewältigung inzwischen erschienener Literatur. Aus dem unreifen, für die Veröffentlichung vielfach ungeeigneten Zustand hinterlassener Papiere soll deshalb gewiß kein Vorwurf abgeleitet werden, wohl aber aus der Unüberlegtheit, den vorgefundenen Wortlaut nicht auf seine Zuverlässigkeit genauer geprüft, und nicht ausgeschieden zu haben, was die Beurteilung auch pietätvoller Augen angesichts der Vorarbeiten Anderer kaum verträgt. Der Sachkundige sieht überall, wie der eifrige Denker mit dem gewaltigen Stoff, in den er sich selbst erst einarbeiten mußte, und mit den vorausgegangenen oder darzwischen erschienenen Darstellungen seiner Vorgänger zu ringen und zu kämpfen hat, — wie er sich in Widersprüche verwickelt, die erst bei allmählichem Ausreifen überwunden werden konnten, und Einsichten anerkennen lernt, die er zuerst nicht wahrhaben wollte. Die letzte Redaktion ist im Winter 1898/99 vorgetragen worden.

In der Einleitung für die Hörer, der kritischen Besprechung der Fachliteratur und der alten Quellschriften, d. h. in drei Anfangskapiteln wird viel zu viel in Parenthesen vorausgenommen, was erst aus den Denkmälern der Zeit selbst, als den Urkunden des Kunstwillens, erbracht werden durfte. Gerade Anfänger werden durch solche Vorwegnahme, so liebenswürdig das Hervorsprudeln an unrechter Stelle auch sein mag, in Vorurteile eingefangen. Das ist der Fehler jeder systematischen Behandlung einer Aufgabe, die nur historisch d. h. in genetischer Entwicklung gelöst werden kann. Solche Mißgriffe würde Riegl selbst bei der Veröffentlichung seines Ganzen gewiß ausmeizen haben.

Die Herausgeber haben sich nicht einmal der Mühe unterzogen, die fast wörtlichen Wiederholungen aus Büchern anderer Fachgenossen festzustellen. Sie haben die Warnung an die Anfänger vor schwieriger Lektüre zu sehr behängt, auch nun noch, wo sie an Stelle des Lehrers traten, und scheinen Übereinstimmungen nicht geahnt oder in ihrer Tragweite garnicht verstanden zu haben, die Riegl selbst im Verlauf des eigenen Fortschritts gewiß immer deutlicher zum Bewußtsein gekommen wären. Ein entscheidendes Beispiel für den

Anteil der Plastik am Barockstil steht S. 32 über Michelangelo und die Medicigräber, zugleich grundlegend für die weitere Konsequenz in der zweiten Periode mit Bernini, die schon S. 8 zum Ausdruck kommt. (Vgl. m. Barock und Rokoko, 1897 S. 53 ff.) Genau so würde ihm die Wichtigkeit der Malerei für die weitere Geschichte des Barock aufgegangen sein; selbst wenn die italienische zeitweilig zurücktrat, war doch die Bedeutung eines Rubens für die Gesamtentwicklung zu gewaltig, um irgendwo außer Betracht zu bleiben. Eben deshalb ist die Publikation eines unterfertigen Bruchstücks so garnicht im Sinne des großangelegten Plans, den Riegl selbst durchgemessen wollte.

Der Mitarbeiter auf demselben Gebiet kann sich freilich keinen Augenblick verhehlen, wie Gesichtspunkte und Kriterien, die aus langjähriger Beschäftigung mit der spätrömischen Antike, mit dem Orient oder der Frühzeit der Barockkunst gewonnen waren, hier auf einmal und allzu unvermittelt auf die fortgeschrittenen Erscheinungen des XVI. und XVII. Jahrh. angewandt werden.¹⁾ Und zweifellos klappt hier eine weite Kluft in dem Wissensgebiet und damit in den historischen Zusammenhängen, die das Verständnis einer so späten Periode voraussetzt. Vereinzelt eingestreute Urteile über die Kunst des Mittelalters (z. B. S. 33, 74f.) bezeugen, daß die Vertrautheit mit ihrer Geschichte nicht reicht; sie könnten sonst ohne Rücksicht auf Debios Charakteristik des romanischen Baustils, insbesondere der Gruppierung, oder so ganz ohne Verständnis für verbindende Auffassung optischer Art, im Verlauf der Gotik, nicht fallen. Empfindlicher wirkt dieser Mangel an Vertrautheit mit den Bestrebungen der Renaissance. So sucht R., „die perspektivischen (echt fernsichtigen) Neigungen“ als etwas Ganz Neues bei Michelangelo (vgl. 122 mit S. 34), während jeder Kenner der Frührenaissance sie positiv wenigstens auf Brunelleschi zurückverfolgen muß, (ganz abgesehen, ob R.'s. Auslegung bei Pal. Farnese so richtig ist, oder ob moderne Auffassung dabei mitspielt). Mit der gewaltsamen Aneinanderschlebung der späten Antike und des neuen Barockstils in Italien, die sich in Riegls Geist vollziehen mußte und so auf dem lebhaft ergriffenen, aber so viel moderneren Arbeitsgebiet störend nachwirkt, hängen dann unferne Spekulationen zusammen, die bei der heutigen Eifersucht der Nationalitäten nur Unheil stiften können, sobald man geistreiche Einfälle für ernste Resultate historischer Forschung nimmt und — drucken läßt. Wir lesen da den Satz: „daß die sogenannte germanische Kunst immer nur dann einen großen Schritt nach vorwärts getan hat, wenn sie vorher etwas von den romanischen Eigentümlichkeiten in sich aufgenommen hat. Das liege daran, daß die Indogermanen im Grunde den bildenden Künsten passiv gegenüberstehen“ (S. 2). Wenige Seiten später wird von den Franzosen geurteilt, sie hätten zwar die Nachfolge der Italiener in der Führung der europäischen Kunstvölker übernommen; aber „diese zwei Jahrhunderte haben nicht ein einziges so originales,

¹⁾ Die grundlegende Analyse der Medicagräber z. B., ist widerspruchsvoll, und ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Absicht und auf das Ganze ebenso unzulässig wie verfehlt.

neue Bahnenweisendes Kunstwerk geschaffen, wie die italienische Barockkunst ihrer zu Dutzenden". Das ist gewiß in den Augen jedes Historikers, der sich Frankreichs Kunstgeschichte kennt, eine unbefriedigende Einseitigkeit. Wer aber Riegls Arbeitskraft zu schätzen weiß, der kann solche Stellen nur für Auswüchse halten, die mit pietätvoller Hand weggeschnitten werden müßten, wenn man einmal eine solche unausgegrenzte Masse seiner Studien an die Öffentlichkeit zog. Wie nachlässig die Herausgeber verfahren sind, zeigt z. B. die Angabe über den Hof der Cancellaria in Rom (S. 58), er sei „unter Sixtus V. für Kardinal Raffael Riario gebant“ worden. Sixtus V. regierte bekanntlich 1585—90, und Kardinal Raffaello Riario ist 1521 gestorben. Nimmt man einen Druckfehler an, liest statt der V eine IV, so wird es auch noch nicht richtig. Der Erbauer ist unter Sixtus IV. (1471—1484) Kardinal geworden; aber die Inschrift an seinem Palast nennt ausdrücklich die Regierung Alexanders VI. Das ist eine Nebenache, die sich jeder nachsehen kann; aber solche historische Ungenauigkeiten kommen mehrfach (z. B. auch S. 76) vor, wo sie nicht so kraft zutage treten.

Ganz unverzeihlich gegen das eigene Willen und die ausgesprochene Überzeugung des Lehrers bleibt jedoch die Weglassung des zweiten Teils mit Bernini. Da verlieren alle Erklärungen des Vorhabens, dieser Entwicklungsperiode des Stils und diesem Meister zu ihrem Recht zu verhelfen, ihren Sinn. Lieber hätten Einschaltungen gestrichen werden sollen, die nur lokalen Bedürfnissen an der Wiener Universität Rechnung trugen: „weil Geschichte der mittelalterlichen und Renaissancebaukunst Italiens nicht gelesen wird“, — statt eines so wesentlichen und unentbehrlichen Bestandteil des Ganzen, wie Riegl es gewollt, kurzer Hand aufzugeben, weil er noch mehr Arbeit heischt. Die überleitete Publikation des Bruchstücks läßt den Beitrag des Meisters nicht nur zurückverfallen in die Unterlassungssünde, die er selber rügt, wie sie bereits vor ihm als solche erkannt und prinzipiell überwunden war; sondern sie eröffnet auch in die Werkstatt des rastlos arbeitenden Forschers einen Einblick, den wir kaum anders denn als Indiskretion bezeichnen können. Dieser ohne Auftrag gewährte Einblick zeigt den ganz unzulänglichen Übergang von einem früheren und unzulänglichen Anlauf (1894) zu einem andern und fortgeschrittenen Standpunkt (1898). Es darf nun der objektiven Betrachtung der Sachverständigen anheimgestellt bleiben, Richtung und Endziel dieses often vorliegenden Umschwungs näher zu bestimmen.⁷⁾ Für durchgreifende Organisation

⁷⁾ Einen deutlichen Fingerzeig gibt soeben Wölfflin Repertorium I, Kw. S. 287; man dürfe sich durch Veränderung der Terminologie nicht darüber täuschen lassen, daß Begriffe von Anders herkommen. Hier einige Beispiele aus der „Grundlegung“: (Michelangelo) Jüngstes Gericht) Schmatow: Umkehrung — Vertikalachse — zwei magnetische Pole, Riegl: Rotierung um die Achse, (MediciKapelle), S.: Verinnerlichung — seelische Gehalt; aber auch stärkere Unterlage von Materie zur Durchgestaltung erfordert (S. 85). R.: das Psychische in der Empfindung und auch das tastbar Materielle gesteigert (87). — Nachtzeit: S.: 68, K.: 57 — (Pal. Farnese) S.: alle (geschosse zu einem Höheren zusammengefaßt — vorzeitig unter einer Stirn (84). R.: Zusammenfassung der Massen in eine Einheit (78). Zusammenfassung in eine höhere Einheit (76), vgl. Schm. 68, 72. Man vergliche den Ausdruck „Dominante“ beim letzten Vorgänger und bei Riegl, ebenso die Beobachtung über die 3 Dimensionen!

eines weitschichtigen Stoffes war Riegl ohne Zweifel minder glücklich begabt als für eindringliche Analyse des Einzelnen und energischen Verfolg seiner Beobachtungsreihen. Die gleichmäßige Bewältigung der gesamten Barockentwicklung nach allen Seiten hinaus erfordert mindestens noch die Arbeit einer ganzen Generation, und zwar in getreulichem Zusammenstehen unter leitenden Gesichtspunkten. Solche historische Leistung ist niemals die Sache eines Einzelnen, kann nur die langsam reifende Frucht gemeinsamer Pflege sein. Damit wollen wir uns auch dieses unfertigen Gießes trösten, der mitten im Verschmelzungsprozess erstarrt ist, und zerschökeln muß.

Leipzig.

Schmarow.

Die „Berühmten Kunststätten“ von E. A. Seemann in Leipzig, die des öfteren besprochen und empfohlen, zuletzt in dem Referat (XX 287/88) über den vortrefflichen Führer durch Köln von Renard, haben eine sehr zweckgemäße Umgestaltung erfahren, indem sie mit dem XXXI. Bande in kleinerem (Taschen-)Format und biegsamem Einbande erscheinen, ohne an der Fülle ihres textlichen, wie illustrativen Inhaltes Einbuße zu erleiden, dank anderen, übrigens sehr scharfen Typen, und dünnerem, aber den Abbildungen noch günstigerem Papier. — Wie die geschickte Auswahl der Verfasser, denen mannigfach, bei der Unzulänglichkeit der Vorarbeiten, sehr schwierige Aufgaben gestellt waren, schon früher in den meisten Fällen, trotz des Verschiedenheiten ihrer Methoden, vornehmlich den Erfolg der langen Serie bewirkt hatte, so verstärkt die Neue Folge das alte Vertrauen noch durch die Auswahl der Kunststätten, wie ihrer Arbeiter. Daß im neuen Gewande bis dahin stark vermehrte Städte erscheinen, wie 41 Athen von Petersen; 42 Riga und Reval von Neumann; 43 Berlin von Osborn; 44 Assisi von Goetz; 45 Soest von H. Schmitz, wird freudige Überraschung bereiten, nicht minder der Umstand, daß trotz des je über 100, selbstverständlich vortreffliche Abbildungen umfassenden Illustrationsapparates und trotz des für die Reisezwecke sehr geeigneten Kalikleinbandes, der Preis nur 3 Mk. (Berlin mit 178 Abbildungen 4 Mk.) beträgt. — Neben Athen werden besonders die alten Hansastädte Riga und Reval, sowie das kirchenreiche Soest für manche Leser sich als Kunststätten ungeahnter Bedeutung offenbaren. — Dem längst geschätzten Unternehmen ist daher in der verbesserten Gestalt neuer Zuspruch nicht nur zu wünschen, sondern auch vorherzusagen.

Schüttgen.

„Benzigers Marienkalender“ und „Einsiedlerkalender“ für 1909 (50 bzw. 40 Pf.) zeichnen sich durch zahlreiche gute Abbildungen, religiöser und profaner Art aus, unter denen je ein farbiges Titelbild. Sie dienen zumeist als Illustrationen den Abhandlungen und Erzählungen, die in großer Mannigfaltigkeit der frommen Erwägung, der geschichtlichen Belehrung, der Aufklärung über die Bestrebungen der Zeit, der Unterhaltung gewidmet sind, das Interesse weit über die Schweizer Grenze hinaus in Anspruch nehmend.

B.



Abb. 1.



Abb. 2.



Abb. 3.

Drei rheinische Holzmadonnen des XIII. Jahrh.
(Sammlung Schütgen.)

Abhandlungen.

Drei rheinische Holzmadonnen des XIII. Jahrhunderts.

(Mit 8 Abbildungen,
Tafel XI.)



us der Siebenzahl sitzender romanischer Madonnenfiguren meiner Sammlung greife ich die drei hier abgebildeten (von Stoedter aufgenommen und vergrößerten) Exemplare heraus, weil sie

in der Rheinprovinz gefunden und wohl auch entstanden, von einer gewissen typischen Bedeutung und großer Seltenheit sind.

1. habe ich vor etwa einem Jahrzehnt von einem niederrheinischen Antiquar im Nebenbetrieb, erworben, der leider den Fundort in Dunkel hüllte. Die Figur hat 103 cm Höhe, 48 cm Breite, unten eine Tiefe, bezw. Ausladung von 50 cm. Die unterste Plinthe und das ausgezackte, in eine Lilie mündende Rückbrett von Eichenholz, mit einem quadratischen Ausschnitt von 16 cm ausgenommen, ist sie, unter starker Aushöhlung des Rückens, aus einem Eschenblock geschnitzt, also mit Einschluß des etwas gewölbten Sedile, das seitlich geschlossen, nach vorn in einem Halbkreis vorspringt, als Schemel für die unter der faltig wohlgeordneten Gewandung realistisch hervortretenden, selbstverständlich beschuhten Füße. — Dieser Realismus beherrscht die ganze durchaus selbständige Schöpfung, die in der Haltung, Empfindung, Drapierung ein Meisterwerk ersten Ranges ist. — Noch viel straffer, als an den ähnlichen Figuren zu Weströningen (vergl. diese Zeitschr. II 345 ff.), Halberstadt (Liebfrauenkirche), Hildesheim (St. Michael), Freiberg (Dom), erscheinen die Falten, die trotzdem durchaus plastisch gehalten sind. Die Art, wie die Zipfel des Mantels bauchig über den Sitz des Sedile fallen, wie an der Tunika des Kindes dessen majestätische Handerhebung den ganzen Faltenwurf beeinflusst, der, auf dem Knie der Mutter stark eingezogen, als ein Überwurf sich ausnimmt, wie namentlich ihr Obergewand über den rechten Arm sich herumlegt, so daß dessen Umrisse sanft durch-

schimmern, ist von einer Ruhe und Grazie, wie der Beginn des XIII. Jahrh. sie in der Plastik sonst kaum aufweist. Auch die innige Anschmiegun des Kindes nach oben schauenden Kindes an seine Mutter, mit der es überaus harmonisch zusammenstimmt in ernster und doch anmutsvoller Gebärde, zeigt ein bereits hochentwickeltes Naturstudium, ein ungemein feines Gefühl und vollendete Technik. Hiervon sind auch, in einem gewissen Gegensatz gegen das strenge Gefühl, die Köpfe, wie des Kindes beherrscht, welches den traditionellen altertümlichen Typus nur noch schwach wahr, so namentlich der Mutter, deren Antlitz einen neuen realistischen, aber sehr lieblichen Zug hineinträgt, unter Verzicht auf den Schleier und auf die Krone, wie er an einer, sonst viel minder bedeutenden Säugemutter des Kaiser Friedrich-Museums in die Erscheinung tritt. An der Ursprünglichkeit dieses auffallend kleinen, leicht geneigten Kopfes mit den geschlitzten, aber nicht träumerischen Augen und hochgeschwungenen Brauen, hochgewölbter Stirn und knappem perückenartigem Haargeflecht besteht nämlich keinerlei Zweifel.

— Im Unterschiede von den herkömmlichen, noch ziemlich abfälligen Schultern, haben die auffallend fein durchgeführten Hände ein ziemlich stark realistisches Gepräge, auch in der Art, wie sie die (hier wie am Freiburger Domportal vorkommenden) beiden Äpfel halten.

— Nach sorgfältiger Entfernung des graulichen Ölanstrichs trat die einfache Polychromie zu Tage, für welche die Goldrossetten des Mantels das XV. Jahrh. bestimmen, ohne daß für die frühere Bemalung irgendwelche Anhaltspunkte sich erhalten haben. Die grünliche Farbe des Untergewands, die bläuliche der Tunika, die ziegelrote des Mantels, sämtlich durch Goldlinien eingefäßt, wirken harmonisch, wie untereinander, so zu der frischen Karnation des Madonnenkopfes. Die nur farblich markierte Halsverzierung (wie sie ähnlich an der von Vöge in „Monatshefte für Kunstwissenschaft“ Heft 12 Seite 1113 soeben als kölnisch veröffentlichten, auch sonst verwandten Statue wiederkehrt), aus Byzanz eingeführt, ist offenbar aus der früheren Fassung beibehalten worden. — Für die so charakteristische straffe Fältelung der Figur bieten die Analogien in

Köln (Maria im Kapitol, St. Cäcilien, St. Pantaleon [Museum], Brauweiler) keine hinreichenden Anhaltspunkte, um sie für Köln in Anspruch zu nehmen; wohl aber bezeugen auf dem Aachener Marienschrein in den sitzenden Gestalten, namentlich auch der Gottesmutter, manche verwandte Motive, obgleich die Treibtechnik von selbst zu einer etwas breiteren, bewegteren Behandlung führte. Wenn dabei der Einfluß in Rechnung gebracht wird, der von der Maas nach Aachen hin ausgeübt wurde, besonders von Lüttich aus, wo die Plastik schon vom Beginn des XII. Jahrh. an einen hohen Aufschwung nahm, dann liegt die Vermutung nahe, daß die vorliegende Figur in Aachen entstanden ist, wobei freilich die Verwendung des, in Frankreich mit Vorliebe verwendeten, Eschenholzes als eine Ausnahme zu betrachten wäre.

2. vor stark 20 Jahren im Kölner Kunsthandel erstanden, ist aus einem Eichenblock skulptiert, mit hohlem Rücken und Sedile, das auf jeder Seite zwei oblonge Schlitzlöcher als einfachen Ersatz für die sonst hier gebräuchlichen Fensterdurchbrechungen. Die Höhe beträgt 92 cm, die Breite 28 cm, die untere Ausladung 27 cm. — Obwohl diese schlanke Figur mit starkem Kopf noch romanische Reminiszenzen zeigt, namentlich in der Haltung, Gesichtsgestaltung und Faltengebung des Kindes, so gibt sie sich doch durch die Fäلتung des Untergewandes und dessen Gürtel, durch die Draperie des Schoßes, durch das Haupt und seine gewellten Haare, endlich durch den Drachen (dessen Kopf übrigens neueren Ursprungs ist), als eine frühgotische Leistung zu erkennen, die wohl kurz vor Schluß des XIII. Jahrh. zu datieren ist. Sie ist sehr verwandt einer, vielleicht noch etwas älteren bekörnten Madonna mit fast identischer Drachengestalt im Kaiser-Friedrich-Museum. — Daß sie im Rheinland entstanden ist, unterliegt kaum einem Zweifel; der kölnische Ursprung ist um so wahrscheinlicher, als hier um diese Zeit neben dem Nußbaum noch die Eiche stark im Dienste der Plastik stand. — Zwischen der Mutter und dem Kinde waltet, trotz der vertraulichen Haltung der linken (sehr derben) Hand, noch das frühere Verhältnis einer gewissen Zurückhaltung ob, die hier durch das offene Buch und die Lehr-tätigkeit, die es anzeigt, um so verständlicher

ist. Die Mutter hielt mit der Rechten ohne Zweifel das Szepter. — Die Polychromie besteht in einem einfachen älteren Anstrich.

3. ebenfalls in Köln erworben, vor zirka 30 Jahren, bis auf die Karnationsteile und den Hermelinumschlag des Mantels, auf Kreidegrund glanzvergoldet; zeigt den älteren, von Byzanz übernommenen Typus des ganz nach vorn schauenden, dominierenden Kindes, dessen Knie stark gespreizt sind, wie die der Gottesmutter, deren Kopf allein den etwas späteren Ursprung verrät, mit der gleichzeitigen reichen Polychromie. — Höhe 58 cm, Breite 27 cm, untere halbkreisförmige Ausladung 24 cm. Die Figur ist aus Nußbaumholz hohl geschnitten, auf der Rückseite mit einem flachen Brett geschlossen, einschließlich des Sessels, auf dem sie sitzt. Dieser ist den der romanischen Periode gelaugenen Stühlen mit ihren gedrehten, lasurbemalten Stollen nachgebildet. Wie die Vorderseite mit rautenförmigen vertieften Goldmustern verziert ist, so jede der beiden Seitenfüllungen mit frühgotischen lasierten Maßwerkblenden. — Der reife Gesichtsausdruck des segnenden Kindes, welches noch den etwas starren byzantinischen Charakter hat, auch die Behandlung des Brustschmuckes, nach Art des Rationale, bei Mutter und Kind, sind noch im Sinne der Madonnen des XII. Jahrh. gehalten, indessen der weiche lächelnde Ausdruck des bemalten Madonnenkopfes, der noch die volle schmelzartige Frische zeigt, auf späteren Ursprung hinweist, etwa auf die letzten Jahrzehnte des XIII. Jahrh., in denen er zu Köln üblich zu werden begann. — Daß in diese frühgotische, gerade in Köln ungemein produktive Periode auch einige Gewandfalten, namentlich die des rechten Armes und der Brust wohl passen, fällt deutlich genug auf, so daß sich die Vermutung aufdrängt, ein miraculöses Madonnenbild habe hier von Künstlerhand eine etwas spätere freie Nachbildung erfahren. — Daß auf diese großer Wert gelegt wurde, mag die ungewöhnlich reiche Fassung bestätigen, wie sie das XIII. Jahrh. bereits einführte nach dem Vorbilde der so beliebten glänzenden Metalldekorationen in Filigran und Steinen. Den Filigran ersetzte der vergoldete Stuck, in den sich die Bergkristalle und bunten Glasflüsse sehr wirksam einfügten, hier zum Teil noch wohl erhalten. Schöniggen.

Über die Baugeschichte der einstigen Abtei Altenberg im Rheinland.

(Mit 3 Abbildungen.)

Der bei der Generalversammlung des historischen Vereins für den Niederrhein in Berg-Gladbach am 11. Juni 1908 gehaltene Vortrag über die Abtei Altenberg war das auszugsweise Ergebnis baugeschichtlicher Studien, die ich teils auf Anregung des Altenberger Domvereins und der Kgl. Staatsregierung, teils aus persönlichem Anteil an den eigenartigen Schicksalen des einstigen Zisterzienserklosters — mit freundlicher Unterstützung des Archivdirektors, Herrn Dr. Ilgen, in Düsseldorf — unternommen wurden. Den Mitteilungen lag die bestimmte Absicht zugrunde — als Vorbereitung zu der geplanten Besichtigung des Bauwerkes — die bauliche Entwicklung der Abtei Altenberg in ihren Hauptmarken und in ihrem kulturellen Zusammenhang zu skizzieren und das gegenwärtige Ergebnis derselben unter Hinweis auf eine größere Anzahl von Aufnahmezeichnungen zu anschaulicher Darstellung zu bringen. Der Vortrag soll hier, seinem wesentlichen Inhalte nach, mit einigen erläuternden Abbildungen wiedergegeben werden.¹⁾

Im Jahre 1133 ließen sich, auf Veranlassung des Grafen Eberhard von Berg, die ersten Zisterziensermönche aus Morimund „auf dem Berge“ nieder: „einem Burghof des Grafen Adolf“, auf dem linken Ufer der Dhün, etwa $2\frac{1}{2}$ km oberhalb des alten Pfarrortes Odenthal. Diese Klostergründung nebst den zugehörigen Stiftungen an Land und Leuten wurde dem ersten Abte Berno, sechs Jahre später, im Jahre 1139, durch Papst Innozenz II. bestätigt. Vermutlich befand sich die erste Siedelung auf der ziemlich ebenen Wiesenparzelle, genannt „an der Mauer“; über Umfang und Bauart der ersten Anlage werden jedoch erst Aufgrabungen an Ort und Stelle sicheren Aufschluß geben können. Noch unter demselben Abte, im Jahre 1145, verlegte der Konvent seinen Wohnsitz vom Berge ins Tal, nachdem hierfür die notwendige Unterlage, die Hofstatt und das neue Oratorium, geschaffen war. Diese, anfangs bescheidene Niederlassung

im Tal befand sich wohl an der Stelle des jetzigen Küchenhofes (A) im Anschluß an die in den Umfassungsmauern noch erhaltene ältere St. Markuskapelle (B). Vergl. den Lageplan, Abb. 2. Dieser erste Klosterhof lag dicht am linken Dhünufer und war östlich von einem Mühlgraben und Teich begrenzt, dessen Bett sich heute noch im Wiesengelände deutlich abhebt. Durch reiche Zuwendungen unterstützt, konnten nun die Zisterziensermönche ihr wirtschaftliches Programm, zunächst im Dhüntal, erfüllen: Stauanlagen des Flusses und der zuströmenden Wasserläufe, teilweise Rodung des Landes und zweckmäßige Ausnutzung des Bodens zum Acker-, Wiesen- und Weideland, waren wichtige Kulturarbeiten, welche das bergische Land aufschließen halfen.

Im Jahre 1152 werden die beiden Stifter des Klosters, Eberhard und Adolf von Berg, in dem Oratorium beigesetzt, welches bis dahin im Chore nur eine bescheidene Größe von 6 m Breite und 9 m Länge aufwies. Das Baubedürfnis nach einer größeren Klosteranlage (C—D) hat sich wohl bald fühlbar gemacht, da auf eine größere Zahl von Laienbrüder (Konversen) sowie auf die Unterbringung der Feldfrüchte und des sonstigen landwirtschaftlichen Betriebes Rücksicht zu nehmen war. Wenn sich auch annehmen läßt, daß sehr bald nach der Ummauerung des weiteren Klosterbezirkes mit dem Bau eines größeren Oratoriums begonnen worden ist, so sind wir doch bis heute über die Grundrißform desselben nicht genau unterrichtet. Nach dem Befund im Jahre 1846, der gelegentlich einer Neuplattung des Fußbodens von dem Bauführer Grund aufgezeichnet worden ist, zeigt sich als ältere Anlage ein quadratischer, etwa 7 m breiter Chorraum mit Hauptapsis und einer nördlichen Seitenapsis. Mit Sicherheit kann angenommen werden, daß die südliche Seitenschiffmauer des ersten Oratoriums bei der Kreuzgangsanlage, vielleicht auch bei Hochführung des gotischen Seitenschiffes, verwendet worden ist. Sehr nahe liegt es, an eine Verwandtschaft mit dem fast gleichzeitig (1140) gegründeten Kloster Georgental in Thüringen zu denken, insofern, als dort auch eine dreischiffige Pfeileranlage mit Querschiff, quadratischem Chorraum, Hauptapsis und

¹⁾ Bezüglich der einschlägigen statistischen Quellenangaben sei verwiesen auf »Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« — Kreis Mülheim a. Rh. — Düsseldorf 1901.

vier Seitenapsiden nachgewiesen ist.³⁾ In Altenberg hat die rheinische Überlieferung wohl bestimmteren Einfluß auf die Ordensbauweise ausgeübt, im Gegensatz zu dem strengeren Zisterzienserschema: mit rechteckigem Chor und Chorkapellenabschluß. (Vgl. Riddagshausen und Pforta.) Aus diesen Erwägungen heraus, sowie unter Berücksichtigung der für den späteren Umbau notwendigen konstruktiven Voraussetzungen läßt sich hier eine, mit Georgental verwandte Grundrißanlage vermuten. In der Tat wurde bei der Fundamentaufgrabung, welche in diesem Sommer der örtliche Bauleiter, Landbauinspektor Schäfer, vornahm, eine frühmittelalterliche Choranlage mit runder Hauptapsis, zwei kleineren, nach außen gerade abgeschlossenen Nebenapsiden und zwei weiteren, etwas größeren Apsiden mit runder Umfassungsmauer nachgewiesen. Jedenfalls ist gleichzeitig mit der Kirche, im Anschluß an den südlichen Klosterhof, mit der Herstellung der entsprechenden Räume für den Konvent, der Laienbrüderschaft, der Kellereien und sonstigen Wirtschaftsräume begonnen worden. Über die Einweihung des neuen Oratoriums liegt z. Z. keine bestimmte Nachricht vor. Möglich, daß der Erzbischof Friedrich von Altena bereits in dem neuen Chore im Jahre 1163 seine Ruhestätte fand. Indessen ist es nicht ausgeschlossen, daß noch in den neunziger Jahren des XII. Jahrh. der Baubetrieb im Gange war, worauf die vielfachen Zuwendungen und verliehenen Zoll- und Abgabe-Freiheiten bei Beschaffung von Bauholz und Bausteinen hindeuten.

Bemerkenswert erscheint sodann der im Jahre 1201 gemeldete Ankauf eines Hofes Altenberg mit größerem Waldbezirk, welcher zu den bedeutenden Stauweieranlagen im Pfengsbachtale ausgebaut worden ist. Anschließend an die Konventsweise wurden hintereinander und stufenweise fünf große Staubecken, das kleinste etwa 720 qm, das größte 6400 qm, in einer Gesamtfläche von etwa 14010 qm angelegt. — Die für Wiesen und Fischkultur bestimmten Weider wurden von dem nebenlaufenden Pfengsbache gespeist und durch Schleusen mit Überlauf in ihrer Stauhöhe geregelt. Der letzte und größte, nun abgelaufene Stauweiger grenzte

³⁾ Vergl. A. Holtmeyer, „Zisterzienserkirchen Thüringens“ — Jena 1906.

unmittelbar an den, das Tal kreuzenden Ringmauerzug, welcher an dieser Stelle als Sperrmauer verstärkt war. Der Abfluß aus dem letzten Staubecken an der Südwestecke diente zur Bewässerung der Wiesen und Gärten, auch zur Speisung der Wasserkränste und mündete noch innerhalb der südlichen Grenzmauer in die Dhün. Der zweite, bereits erwähnte künstliche Wasserlauf diente in erster Linie dem Mühlenbetrieb; er speiste zunächst eine unterschlächtige Öl- und Lohemühle und trieb sodann eine oberschlächtige Kornmühle, von wo aus ein freies Mühlengerinne das Unterwasser der Dhün wieder zuführte. Daß die Zisterziensermönche auch außerhalb ihres Klosterbezirkes ihre rührige, technische Arbeit einer verständigen Wasserbaupflege zuwandten, ist mit Sicherheit anzunehmen. Viele in dem Güterverzeichnis erwähnten Mühlen deuten schon darauf hin. — Der Bestand der Klosterorganisation erlitt im Jahre 1220 eine ernstliche Störung durch das aus diesem Jahre gemeldete Erdbeben. Ein ziemlich umfassender Umbau des Kreuzganges und der östlich anschließenden Konventsbauten war die Folge, wobei die strengen Vorschriften Bernhards von Clairvaux, soweit sie eine einfache Bauweise betonten, nicht mehr zur unbedingten Geltung gelangten. In den zierlichen Formen des rheinischen Übergangsstiles erstanden unter der Hand des kunstsinigen Werkmeisters, außer der neugewölbten St. Markuskapelle, in durchgehender Wölbung die neue Sakristei mit darüber befindlichen Archiv, der nach dem Kreuzgang geöffnete Kapitelsaal, das Auditorium und der Ankleidersaal (camera) des Konventes. Zwei Treppen vermittelten den Zugang vom Oratorium, bez. den Aufgang zu dem großen Schlafraum welcher, in einer Länge von 46 m, das Obergeschoß dieses Baufügels einnahm. Der aus das Seitenschiff anschließende nördliche Flur des Kreuzganges (C) diente vermutlich als Lesegang, während sich an den südlichen Umgang die Wärmstube, der Speisesaal des Konventes und die Klosterküche anschlossen. In dem westlichen Kreuzgangsfügel war jedenfalls das Refektorium der Laienbrüder und das Auditorium der Gäste untergebracht. Der westlich vorgelegte, zweite Hof (D) diente wahrscheinlich zur Aufnahme der Kellerei und sonstigen Wirtschaftsräume. In einem besonderen, an den östlichen

Konventflügel anschließenden Bau, war vermutlich schon früh das Krankenhaus mit Badestube und besonderer Hauskapelle untergebracht, wobei den Verkehr mit dem Claustrum ein entsprechender Durchgang im Konventflügel vermittelte.

Die allgemeine Grundrißanordnung, welche den Kapitelbestimmungen und baulichen Gepflogenheiten des Zisterzienserordens entsprach, ist wohl auch in der Folgezeit im wesentlichen beibehalten worden, wobei man allerdings, von der strengen Regel abweichend, einer mehr aufwandsvollen Lebenshaltung Zugeständnisse machte. Ein durchgreifender Umbau des

stellte technisch recht bedeutende Anforderungen, und verdient unsere rückhaltlose Anerkennung, auch in künstlerischer Hinsicht. Reichliche Zuwendungen förderten den Fortgang des Baues; der neue gotische Chor mit der folgerichtig durchgeführten Strebebogengonstruktion und entsprechenden Entwässerungsanlage konnte im Jahre 1281 mit 10 neuen Altären geweiht werden. Schwieriger noch gestaltete sich der Umbau des Querhauses, im besonderen die durchgehende Pfeilerfundierung, da ein Teil des alten Bestandes mit Rücksicht auf die sichere Abstützung der Hochschiffwände und die gottesdienstliche Be-



Chores wurde im Jahre 1255 eingeleitet. Das Bedürfnis einer größeren Anzahl von Nebensaltären einerseits und andererseits die Unterbringung eines zahlreicheren Laienelementes beim Gottesdienst drängten auch in Altenberg (wie bei vielen andern Schwester- und Tochterklöstern) zu einer erheblichen Erweiterung. Daß gerade hier das französische Vorbild (von Langres) mit umlaufendem Kapellenkranz zur Anwendung kam, darf nicht Wunder nehmen. Ob der Meister des neuen Chores, Bruder Walther, von vornherein auch einen Umbau des Langschiffes geplant, sei dahingestellt. Der Umbau selbst, bei welchem zweifellos stets ein ausreichender Raum für den Gottesdienst verfügbar bleiben mußte,

nutzung, geschont werden mußte. Die Arbeiten im nördlichen Querschiff waren im Jahre 1308 wohl soweit vorgeschritten, daß aus der St. Markuskapelle der Grabstein der beiden Stifter, sowie des Propstes Konrad übergeführt werden konnte. Dieses Querhaus war von nun an bestimmt, Wohltätern des Klosters, den dahingeschiedenen Grafen und Herzögen des bergischen Hauses als würdige letzte Ruhestätte zu dienen. Beachtenswert erscheint hier die Notiz über ein Massengrab, welches im Jahre 1339 die Gebeine verschiedener Fürstlichkeiten aufnahm, da deren ursprüngliche Lagerstätte dem fortschreitenden Bau unter Leitung des Werkmeisters Heinrich von Ercklenz weichen mußte. Vermutlich hat die große Überschwemmung vom Jahre 1320 auch dem Kirchenbau empfindlichen Schaden zugefügt. Sei es nun, daß der Umbau des Langschiffes auf unerwartete technische Schwierigkeiten stieß, sei es, daß die erforderlichen Baumittel zeitweise versagten, unter Verzicht auf die Durchführung des Strebebogensystems, wurden den Hochschiffmauern des Langhauses volle Strebemauern mit steiler

Wasserrinne vorgelegt. Der Umbau kam nachweislich im Jahre 1370 zum Stillstand. Nur die energischen Bemühungen und wiederholten Stiftungen Wigbolds, Bischofs von Kulm, ermöglichten endlich die Vollendung der noch rückständigen Bauteile, der beiden letzten Joche und des Westgiebels. Am 3. Juli 1379 wurde Quer- und Langhaus eingeweiht; der Dachreiter auf der Vierung nahm das Geläute auf. Einige Jahre später kam auch das große Westfenster nach dem Entwürfe des rühmlichst genannten Bruders Reynoldus (*Super omnes rex lapicidas*) zur Vollendung. Von der weiteren mittelalterlichen Ausstattung der Münsterkirche sei nur erwähnt das zierliche Sakramentshäuschen, das unter dem Abte Arnold von Munckendam um 1480, auf der linken Seite im Chore, sich erhalten hat.

Mit der Hochführung des stolzen Westgiebels erreichte auch die kulturelle Arbeit der Zisterzienserabtei ihren Höhepunkt: das wirtschaftliche Programm, soweit sich dies innerhalb des angewachsenen, weit verzweigten Streubesitzes (Hofstätten mit Acker- und Wiesenbau, Rebgelede, Zinshäuser in Köln, Bonn, Barmen, Dortmund, Bingen, Bacharach, Neuß, Solingen usw.) verfolgen ließ, war im wesentlichen erfüllt. Größere Landstrecken, zumal in den Tälern, waren einer verständigen Bewirtschaftung erschlossen, eine Reihe stattlicher Meierhöfe als mustergültige Wirtschaften angegliedert und in Betrieb gesetzt worden. Indes verlangten die wasserbaulichen Anlagen ebenso eine sachkundige Unterhaltung wie das Hochbauwesen der abteilichen Hofstätten und Zinshäuser. Diesen fortlaufenden Ausgaben gegenüber standen ständig abnehmende Grundrenten aus einem abgelegenen und oft wechselnden Güterbesitz gegenüber. Mit erheblichen Mitteln mußte unter dem Abte Johann Rente (1430—1440) das Kloster durch einen steinernen Deich gegen die Fluten der Dhün geschützt werden; es erstand die erste steinerne Brücke über die Dhün. Abgesehen von Reparaturen in den Hofstätten, nahmen auch die Abteibauten ab und zu die Hilfe des Werkmeisters in Anspruch. Unter Abt Arnold von Munckendam erfolgte der Umbau, vielleicht die Vergrößerung der Wärmstube, (des heizbaren Winterrefektoriums) sowie der Bibliothek und der Neubau eines Sommerrefektoriums, welches jedoch von einem seiner Nachfolger (im Jahre 1581) wieder

beseitigt wurde. Ein neues Krankenhaus mit Badestube wurde gegen Ende des XV. Jahrh. und gleichzeitig eine neue Abtei errichtet. Nicht zum wenigsten verlangte das Kirchengebäude andauernden Unterhalt, zumal im Bereiche der Dächer. Eine umfangreichere Reparatur am äußeren und inneren Münster wurde nachweislich im Jahre 1524 unter Abt Andreas Boir vorgenommen, wobei man sich wahrscheinlich zu einer Änderung der ursprünglichen Bedachung und Wasserableitung der Münsterkirche entschlossen hat. -- Ernsthäufige Schäden erfuhr weiterhin die Abtei im Truchseßischen Krieg, (im Jahre 1583) mehr noch während des dreißigjährigen Krieges beim Streifzuge des Generals Baudissin (im Jahre 1632) die Mönche flohen, die Abtei blieb längere Zeit verwaist, während der Abt selbst seinen ständigen Wohnsitz in Köln nahm. Solche Zeiten waren einer sorgfältigen Pflege des gesamten Bauwesens wenig günstig. Dazu kamen unzureichende Reparaturen und die unausbleiblichen Folgen einer mangelhaften Bautechnik. Größere Ersatzbauten verdankt Altenberg dem baustiftigen Abte Johann Jakob Lohe (1686—1707): der westliche Kreuzgangflügel ward (1695) zur neuen Abtei umgewandelt, nachdem vorher, im Jahre 1682, der vorliegende Kellereiflügel mit Durchfahrt errichtet worden. Eine durchgreifende Änderung erfuhr der Bestand der südlich der Dhünbrücke gelegenen Klostergebäude: an Stelle der alten Mühle, des Bau- und Backhauses wurde unter teilweiser Verwendung der gotischen Marienkapelle am Tore, der sogenannte Fabrikbau, im Anschluß an den vorhandenen Mühlgraben, errichtet und im Jahre 1715 vollendet. Vierzig Jahre später ist auch die nördlich der Dhünbrücke gelegene Baugruppe umgestaltet worden. Das Pförtnerhaus, das Wirtshaus, die Öl- und Lohemühle sowie die dortigen Stallungen sind im Jahre 1752 abgebrochen und durch einen langgestreckten Neubau, die sogenannte Rentei, unter Anlehnung an das Chor der Markuskapelle ersetzt worden.

Schließlich ist noch unter Abt Joh. Hördt das jetzige Hauptportal an der Dhünbrücke (1750), der neue Durchgang (1755) zum Küchenhof und an Stelle des früheren Kranken- und Pfändnerhauses das neue Priorat 1776 errichtet worden.

Der einschneidendste Zeitpunkt in der Baugeschichte Altenbergs ist unstreitig die Aufhebung der Abtei im Jahre 1802. Die nächste Folge war die verhängnisvolle Teilung des Besitzstandes, wodurch die Bauten, aus ihrem kulturellem Zusammenhang gerissen, zum Teil ihrer Bestimmung entzogen wurden und infolge dessen der Verwahrlosung und dem Abbruch anheimfielen. Die in dem östlichen Kreuzgangsfügel untergebrachte chemische Fabrik ging 1816 in Flammen auf, wobei der Brand auch das Kirchendach und den Dachreiter zerstörte. Das im folgenden Jahre aufgesetzte Nottach vermochte nicht, das umfangreiche, auf sorgfältige Entwässerung und Beaufsichtigung angewiesene Bauwerk vor Wetter und zunehmendem Verfall zu schützen. Die Folgen zeigten sich fünf Jahre später, als ein Teil des südlichen Querschiffes und hohen Chores einstürzte, nachdem ein Teil des anschließenden Klosterflügels niedergelegt worden. Zu diesem äußeren Verfall trat eine gründliche Plünderung des Innern, wobei die Fenster ausgebrochen und dadurch auch der Innenraum der Witterung vollends preisgegeben wurde. Unterstützt durch ein überaus feuchtes Klima und eine unregelmäßige Wasserableitung, welche eine tiefgreifende vegetabile Wucherung, (Moos- und Schwammbildung) auf allen freiliegenden Mauerteilen herbeiführte, ging der Verfall unhaltsam weiter. Im Jahre 1831 stürzte auch ein Teil des südlichen Hochchores ein. Ein Steindruck (von 1834) zeigt den Zustand trostlosester Ruinenhaftigkeit, deren schädliche Folgen und Nachwirkungen das Bauwerk auch heute noch nicht ganz verwunden hat. Nachdem die Kirche und anschließenden Trümmer des Klosterflügels nahezu zwanzig Jahre als malerische Ruine gestanden, begann im Jahre 1835, unter staatlicher Leitung, der Wiederaufbau der Hoch- und Seitenschiffmauern der Kirche. Hierbei wurde, abweichend von der überlieferten Anlage, der organische Zusammenhang des Querhauses und des südlichen Seitenschiffes mit dem Kloster außer acht gelassen und auf die Sicherung der bis dahin erhaltenen Bauten der Klausur verzichtet. Neue Geldmittel dienten zur Ausführung von Fensterverglasungen im südlichen Kreuzflügel; weitere Arbeiten, u. a. auch ein neuer Plattenboden, kamen im Jahre 1845–47 zur Ausführung; sie beschränkten sich auf das Kirchengebäude, welches allein in den Besitz

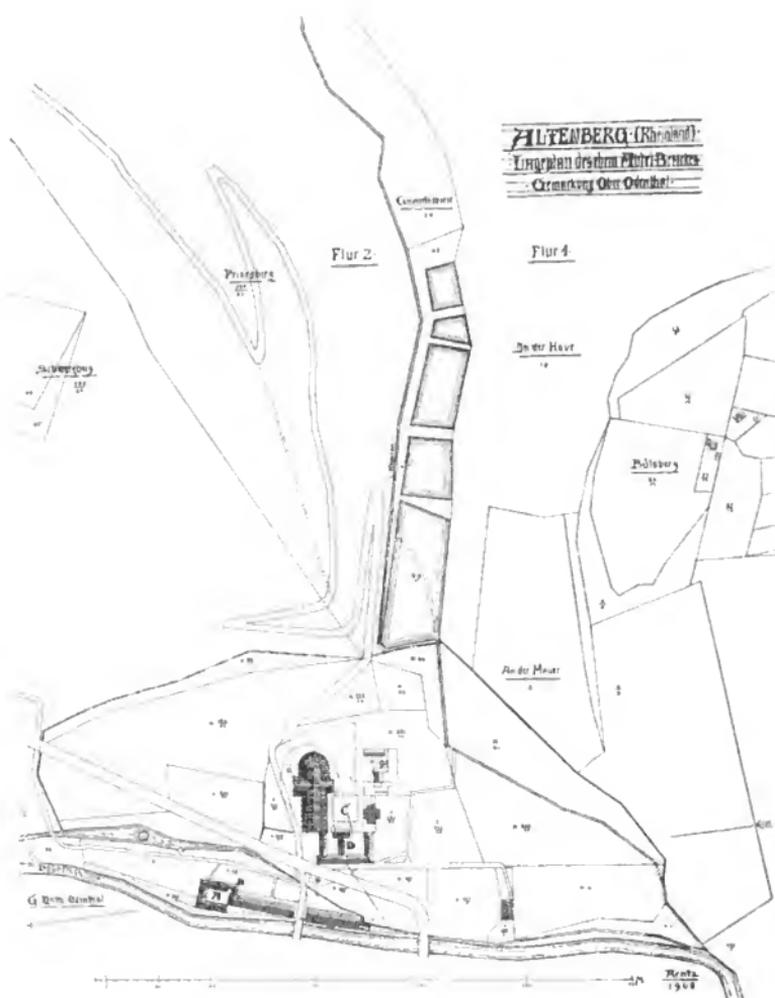
des Staates, als Bauherrn, übergegangen war. Im Jahre 1856 wurde durch Königliche Kabinettsorder die Kirche dem simultanen Gottesdienst überwiesen und damit ihrer eigentlichen Zweckbestimmung wieder zugeführt. Ein wesentlicher Bauteil der einstigen Stützwerksabtei, ein unvergleichliches Stück gotischer Bauweise im Bergischen Lande, schien damals dauernd gesichert. Die berechtigte Freude an dem wiedererstandenen bergischen Münster fand in den neunzig Jahren des vorigen Jahrhunderts lebhaften und entschiedenen Ausdruck in dem begeisterten und hochsinnigen Wirken von Frau Maria Zanders für die weitere Wiederherstellung und künstlerische Ausgestaltung, sowie in der Begründung eines Altenberger Domvereins. Diesen tatkräftigen Bestrebungen ist die Wiederherstellung und Ergänzung der wertvollen Kunstverglasung und Grabdenkmäler, sowie die Ausführung des Hochschiffdaches in der ursprünglichen, stolzeren Neigung, des neuen Dachreiters mit vierstimmigen Geläute zu verdanken.⁹⁾

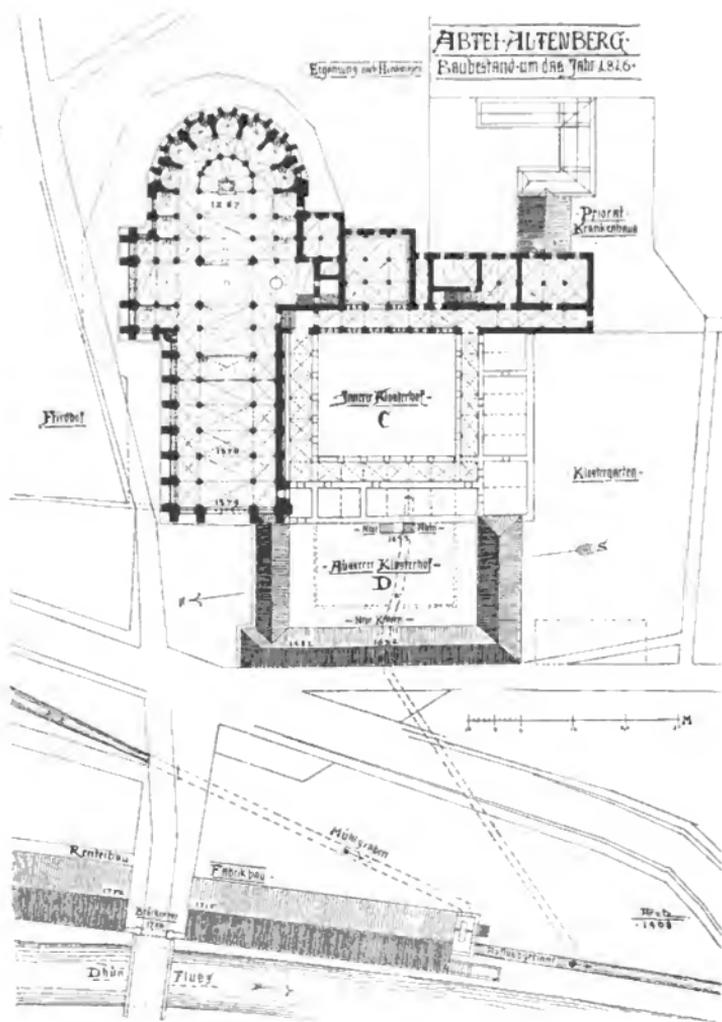
Für einen neuen Orgeleinbau mit Bühne im südlichen Kreuzarm liegt bereits ein preisgekronter Entwurf des Diözesanbau-meisters H. Renard vor.

Es steht noch aus die — bereits im Jahre 1904 angeregte und 1906 ausführend begründete — sachgemäße Instandsetzung der gesamten Entwässerungsanlage, im besonderen der unteren Dächer, mit dem überlieferten Strebesystem und eine würdige Wiederherstellung der inneren farbigen Wand- und Gewölbebehandlung. Um für diese Aufgabe die notwendigen technischen Unterlagen zu gewinnen, wurde der Verfasser vor zwei Jahren mit der Ausarbeitung einer bezüglichen umfangreichen Vorlage betraut, welche sich auf einschlägige bauliche Untersuchungen und Bestandaufnahmen stützte. Die Wiederherstellung der ursprünglichen Entwässerungsanlage und die folgerichtige Durchführung des Strebe-pfeilersystems auch am Langhause ist nun grundsätzlich beschlossen, und mit der besonderen örtlichen Leitung seitens der Staatsbauverwaltung Landbauinspektor Schäfer in Altenberg beauftragt worden.

Das gegenwärtige Ergebnis der baugeschichtlichen Enttücklung wird

⁹⁾ Vergl. Jahresbericht des Altenberger Dom-Vereins für die Jahre 1901–1903 — Düsseldorf 1904.





durch die wiedergegebene Grundrißaufnahme des Münsters (vergl. Abb. 3) mit den südlich anschließenden Klostergebäuden veranschaulicht, bei welcher die Aufnahme von Hundeshagen (vor 1820) verwertet worden ist; die Grundmauern sind größtenteils verdeckt, vom aufgehenden Mauerwerk stehen zwei Mauerreste der einstigen Konventräume noch aufrecht. Nur von einer sachkundigen Aufgrabung im Bereiche des Claustums sind für die baugeschichtliche Forschung noch wertvolle Aufschlüsse zu erwarten.

Der wiedergegebene Lageplan (Abb. 2) läßt den Zug der teilweise erhaltenen Klostermauer, den Lauf der Dhön, des Mühlgrabens und die erhaltenen Stauweieranlagen im Pfengsbachtale noch erkennen. Auch ist der jetzige Besitzstand daraus zu ersehen: das Kirchengebäude auf fiskalischem Grund (F gezeichnet), der Besitz des erzbischöflichen Stuhles (E gezeichnet) mit dem langgestreckten Kellereigebäude und der neugebauten erzbischöflichen Villa (der jetzigen Rektorwohnung). Der verbleibende überwiegende Bestand M gezeichnet) ist zurzeit im Besitz des Grafen Wolff-Metternich zur Gracht; er enthält außer einem Teil der Konventsbauten, den Fabrikbau, die Rentei, die Markuskapelle und den Küchenhof, welcher noch jetzt landwirtschaftlichen Zwecken dient. Auch heute noch gewährt der überlieferte Abtebezirk in seiner malerischen Lage und landschaftlichen Umgebung ein ganz eigenartiges Stimmungsbild (vgl. Abb. 1).

Vergleicht man den überlieferten Bestand der Abtei Altenberg, soweit er zutage tritt und der Forschung erschlossen ist, mit dem bekannten historischen Schaubilde vom Jahre 1707, so erkennt man leicht, daß das Bauwerk seit 200 Jahren gar vieles eingebüßt hat. Infolge des aufgeteilten Besitzes sowie der Durchführung der neuen Straße, ist mancher wertvolle Bauteil zum Opfer gefallen, nicht zum wenigsten auch die geschlossene Ringmauer, welche einst den Besitzstand der Abtei umschloß. Das kommt ganz besonders zum Bewußtsein, wenn man damit den jetzigen Zustand des gleichaltrigen Klosters Eberbach i. Rheingau vergleicht, welches glücklicherweise noch den wohl erhaltenen Klosterbezirk und die meist noch be-

nutzten Klosterbauten in ihren historischen Zusammenhänge aufweist. Immerhin dürfen wir froh sein, daß Altenberg dem härteren Schicksal anderer Schwesterklöster, wie dem von Heisterbach und Himmelrot entgangen ist. Aber dies wertvolle Erbeil des Zisterzienserordens stellt, wie so manches Klosteranwesen unserer Zeit, die nicht ganz leichte Aufgabe, das überkommene Werk als ein lebensfähiges Bauwesen auch den nachkommenden Geschlechtern zu erhalten. Es fällt das unter das große Kulturproblem der Heimatpflege: ein überliefertes Werk unter Wahrung seiner kulturgeschichtlichen Beziehung, den berechtigten Forderungen der Gegenwart anzupassen. Dabei sind außer technischen und künstlerischen Gesichtspunkten auch wichtige volkswirtschaftliche Lebensfragen wohl in Betracht zu ziehen. Denn eine angemessene Verwertung unserer historischen Bauwerke für die Zwecke des praktischen Lebens im materiellen oder ideellen Sinne bietet erfahrungsgemäß die sicherste Gewähr für eine dauernde Erhaltung, die beste Kapitalanlage einer historischen Errungenschaft. — Im Gegensatz zu Eberbach, einem ungeteilten Anwesen, das bisher im Dienste der Provinzialverwaltung nutzbringend verwertet wurde, liegen die wirtschaftlichen Verhältnisse in Altenberg sehr ungünstig: Hier ein zerstückelter Besitzstand, mit einem, aus dem geschichtlichen und baulichen Verbands losgetrennten Kirchengebäude, dessen Wiederaufrichtung bereits sehr bedeutende Kosten verursachte, und dessen planmäßige Instandsetzung weitere, nicht unerhebliche Aufwendungen an Baukosten und Bauleitungskosten aus allgemeinen Mitteln erfordern wird. Die Nutznießung des umfangreichen Kirchenbaues (von etwa 2200 qm Grundfläche) fällt zwei kleinen Gemeinden verschiedenen Bekenntnisses zu, welche schwerlich zu den Baulasten angemessen herangezogen werden können. Wohl werfen die vorwiegend an Gastwirte verpachteten Abteigebäude eine annehmbare, durch den Fremdenbesuch gesteigerte Rente ab. Dagegen entbehrt der Bergische Dom bis jetzt, unter den gegebenen Verhältnissen, die notwendige wirtschaftliche Sicherstellung, die seiner baugeschichtlichen Bedeutung entspricht.

Köln.

Ludwig Arntz.

Das Chorgestühl des Domes zu Köln.

(Mit 9 Abbildungen.)

(Schluß.)

II.

Außer den besprochenen zehn Wangen finden sich noch vier kleinere mit je einen Vierpaß, dem alten Dienst der Säulen,

die in die obere Gestühlreihe einschneiden, vorgelegt. Die dargestellten Szenen sind der Genesis entnommen. An der Südseite sehen wir die Vertreibung aus dem Paradies (Fig. 1) und Noahs Trunkenheit (Fig. 2), an der Nordseite Isaaks Opferung und Jakobs Betrug seinem Vater und Bruder gegenüber.

Wie schon erwähnt, handelt es sich bei den Bildern des Gestühles um eine Gegenüberstellung von Gutem und Bösem, von geistlichen, Gott wohlgefälligen und weltlichen Handlungen. In den Bekrönungen der ersten Wangen waren Verschwiegenheit u. Schwatzhaftigkeit, Keuschheit und Unkeuschheit in Verbindung gebracht. Die Reliefs dieser Wangen standen vielleicht mit den zerstörten der Außenseite in Beziehung. Kirchenmusik und Psalmengesang, auf der anderen Seite die kosenden Paare gaben den Kontrast zwischen geistlicher und weltlicher Beschäftigung. Salomon und Traian verkörpern die Gerechtigkeit, während die Juden als Sinnbild der Injustitia oder infidelitas, der Treulosigkeit gegen Gesetz und Wahrheit aufzufassen sind. Bei den korrespondierenden Wangen der Epistelseite handelt es sich um den Gegensatz zwischen Kindern Gottes

und Kindern der Welt, der hier auch in den Voluten seinen Ausdruck fand. Ein Kontrast hat sicherlich auch den letzten Darstellungen zugrunde gelegen. Sehr geschickt ist diese

Gegensätzlichkeit auch auf die kleinen Wangen übertragen. Dem Sündenfall der ersten Menschen entspricht Isaaks Opferung: dort der Ungehorsam gegen Gott, hier das klassische Beispiel des Gehorsams. Noahs Schande zeigt, wie Sem und Japhet ihrem Erzeuger die schuldige Ehrfurcht entgegenbringen, Jakob dagegen läßt es durch seinen Betrug dem Vater gegenüber daran mangeln. Diese Vorliebe des Künstlers für Kontraste sehen wir auch bei manchen Vierpässen unter den Klappsitzen wiederkehren, indem er mehrmals Eintracht und Zwietracht, kosende und tanzende Paare mit raufenden und zankenden in Verbindung bringt. Die Reliefs dagegen, die bei der Erneuerung hinzugefügt wurden, fallen mit ihrem nüchternen historischen Inhalte ganz aus dem Rahmen der übrigen Bilder heraus.

In seiner vollen Tüchtigkeit lernen wir den alten Meister erst kennen an den Knäufen und Miserikordien, bei deren künstlerischer Gestaltung er durch keine traditionellen Schemen gebunden ist, wo er vielmehr seiner übersprudelnden Phantasie freien Lauf, seinem Witz und Spott die Zügel schießen lassen darf. Erst hier zeigt er sich als eminenter Beobachter, als Beherrscher der Natur und des



Fig. 1.



Fig. 2.

Lebens und nicht zuletzt in seiner großen technischen Meisterschaft. Der wird alle diese Darstellungen am besten verstehen, der ihnen ohne symbolische Nebengedanken rein von der künstlerischen Seite naht. Wer möchte denn alle die vielgestaltigen Bastardwesen und namenlosen Monstrositäten, die schon seit Jahrhunderten zum eisernen Bestande aller Bildhauerateliers gehörten, die kampflustigen Zentauren und Spukgestalten, die Affen, die auf Schweinen, Hunden und Elephanten reiten und alle die Speer- und Bogenbewaffneten, hockenden Ritter und Jäger ernst nehmen? Die Rundung des Knaufes, die Fällung des Vierpasses und Misericordien dreiecks, das war die Aufgabe des Künstlers, wie er seine Gestalten zusammensetzte, was für Wesen er vereinigte, danach fragte er erst in zweiter Hinsicht. Freilich kommen daneben einige Darstellungen vor, die sicherlich rein der Symbolik wegen geschaffen wurden, so z. B. der Adler, der seine Jungen zur Sonne hebt, um zu prüfen, ob sie diesen Blick ertragen und sich dadurch als seine wahren Jungen erweisen, ein seltenes Sinnbild des Johannes, das im Anschluß an das Brevier (*In octav. S. Johann. lect. VI*) geschaffen wurde. Ferner sehen wir wiederholt den Pelikan mit seinen Jungen und die verwandte Darstellung des Löwen, der die togeborenen Jungen durch seinen Hauch ins Leben ruft. In den zehn Gestalten mit Schriftrollen muß man wohl die Apostel oder Propheten erkennen, die früher vollzählig, bei der Erneuerung des Gestühles zwei ihrer Genossen verloren.

Eine große Vorliebe bekundet der Dommeister neben Einzelgestalten, die auf den Knäufen hocken, für Doppelfiguren, die er teils mit dem Rücken gegeneinander lehnt, häufiger aber balgend und raufend in einander verschlingt, und diese boten ihm alskann zur Rundung des Knaufes das willkommenste Motiv. Irgendwelche Obscönitäten darf man in diesen Darstellungen nicht suchen. Wenn auch mehrmals Männlein und Weiblein sich hier zusammenfinden, so hat nur das Verlangen nach Abwechslung den Künstler gereizt. An Notzucht und dergl., wie man annahm, hat er aber dabei nicht gedacht. Dieselbe Periode, die glaubte, alle Monstrositäten enträtseln zu müssen, und die fast in jedem Grashalm eine symbolische Bedeutung suchte, fand sie natürlich auch in diesen harmlosen Darstellungen.

Mögen hier und da in Haltung und Stellung derbere Variationen unterlaufen, so mag man bedenken, daß das Mittelalter derber, aber auch naiver und natürlicher war als unsere Zeit.

Daß an einem so umfangreichen Gestühle der Frühzeit, zumal an einem Kölner Werke, auch die Tiergeschichte zur Geltung kommt, erscheint fast selbstverständlich. Des Fuchsen Erlebnis mit dem Störche sahen wir bereits. Als Gänседieb zielt er einen Knauf, auf einem andern präsentiert er sich mit einer Kiepe auf dem Rücken. Seine List behandeln zwei Szenen der unteren Vierpässe. Auf der einen kommt er daher in einer Mönchskutte, in der linken Pfote einen Stab, die rechte reicht er einem vor ihm stehenden bärtigen Manne zur Begrüßung oder zur Bekräftigung eines Versprechens. Auf der Nebenszene eilt er mit einer erbeuteten Gans davon und zeigt dem zurückbleibenden Manne ein höhnisches Gesicht. Dieser weist mit der Hand auf eine Schriftrolle, wohl um Reinecke an das gegebene Versprechen, den Kontrakt zu gemahnen. Ähnliche Darstellungen finden sich öfter auf englischen Gestühlen. Neben dem Fuchsen erfreut sich der Affe der besonderen Vorliebe des Künstlers. Immer wieder führt er den drolligen Gesellen vor, bald im Streit mit anderen Tieren, bald auf ihnen reitend, bald zieht er ihm eine Kutte an, bald leiht er einem Mönche den Kopf eines Affen. Sogar eine ganze Affenfamilie hat er auf einem Knauf vereint. Ergötzlich ist des Affen Tätigkeit als Arzt. Auf einer Misericordie kommt der Fuchs zu ihm und reicht ihm ein Uringlas, auf einem Vierpaß sehen wir ihn mit einer kranken Eule zusammen. Die Szene ist hier wohl eine lustige Variante des nebenstehenden Reliefs, auf dem eine Frau ihr zudringliches Gegenüber abwehrt, und der darüber befindlichen Misericordie, auf der ein Arzt einem wehleidig dreinschauenden Manne ein Pflaster auf das Gesäß klebt. Außer dem Affen weiß der Künstler auch das Schwein zum trefflichen Werkzeug seiner Satire zu machen. Uns mögen Darstellungen, wie jene, die sich an einer Misericordie findet und die ein Schwein als Glöckner zeigt, befremden, aber solche Bilder charakterisieren das Verhältnis des Publikums zum Klerus. Einen satirischen Inhalt haben sie wohl zweifellos. Es hat doch seinen Grund, daß stets dieselben Tiere, der Fuchs, das Schwein und der Affe in der Kutte

wiederkehren. An den Portalen und Säulenkapitellen finden sich diese Gestalten ebenso wie in den Chorbüchern, und ihre häufige Wiederholung mag ihnen etwas Typisches gegeben haben, wodurch ihre Schärfe bedeutend gemildert wurde. Allzu schlimm dürfen wir diese Darstellungen gewiß nicht deuten, sonst hätte sicherlich der Klerus Einspruch erhoben. Der mochte vielleicht auch einsehen, daß die Künstler hier und da Recht hatten. Er hatte zudem die Beruhigung, daß dem Publikum der Zutritt zum Presbyterium verboten war und gestattet deshalb schon eher dem Künstler, eine persönliche und derbere Note anzuschlagen. *Hic locus est horum, qui cantant, non aliorum*, sagt der Verfertiger des Freisinger Gestühles und er fügt hinzu: *canonici cantent in choro sicut aetellus in foro*.

Daß die Kunst des Kölner Meisters aus Frankreich stammt, ist bei der damaligen führenden Rolle jenes Landes fast selbstverständlich. Eine bestimmte Schule, die seinem Schaffen ihren Stempel aufgeprägt, läßt sich nicht mehr nachweisen, denn damals war der französische Einfluß im westlichen Deutschland schon zu allgemein und typisch. Am meisten abhängig scheint der Meister von der Portalplastik, die ihm vielleicht die Themen lieferte, dieselbe Vereinigung zu Paaren zeigt und ihm auch die Vorbilder gab für alle die vielgestaltigen Bastardwesen. Stilistisch könnte man seine Figuren in Verbindung bringen mit dem Schmuck des südlichen Querschiffportales von Notre Dame zu Paris und den Basreliefs der Außenmauern ebendort. Jedoch, wie gesagt, sichere Vorbilder lassen sich zu jener Zeit kaum noch nachweisen, und besonders in der Kleinplastik, zu der man ja auch wohl die Kathedral- und Gestühlskulpturen zählen darf, sind Stilunterschiede fast nicht vorhanden. Wie allgemein der Stil, in dem die Figuren des Domgestühles uns entgegen treten, verbreitet war, zeigen die zahllosen Elfenbeine und Spiegelkapseln, die wohl auch vermittelnde Glieder der französischen Kunst darstellen. Ob sie nicht hier und da dem Kölner Meister Motive geboten haben?

Die Entstehung der Gestühle müssen wir etwa in das vierte Jahrzehnt setzen. 1322 wurde der Chor des Domes geweiht und mit seiner Ausstattung wird man baldigst begonnen haben.

Man möchte annehmen, daß dieser einheitlicher Plan zugrunde lag, vielleicht von

einem der Hüttenmeister entworfen. Zumal in den Malereien der Chorsranken zeigt sich ein solch feiner Sinn für Architektur, wie man ihn in Wandmalereien sonst nicht gewohnt ist. Und auch die Gestühle zeigen diesen Sinn für architektonische Werte und gehen auch in der Hauptgliederung mit den Malereien zusammen. Beide gehören derselben Periode an. Das Gestühl ist freilich den Malereien zeitlich und künstlerisch ein wenig voraus, aber die Plastik war damals überhaupt der Schwesterkunst überlegen.

Auch oben auf den Chorsranken sehen wir eine ganze Schar jener phantastischen Fabelwesen wiederkehren, sehen auch dort alle die im Laubwerk hockenden und tummelnden Mischgestalten, die musizierenden Engel und Tiere, die kämpfenden Ritter und jagenden Zentauren, die alle ebenfalls nur ihrer selbst willen ins Leben gerufen sind. Einzelne von ihnen zeigen eine solche Verwandtschaft mit den unteren Skulpturen, daß man bei dem Maler ihre Kenntnis voraussetzen darf.

Für die Datierung der Gestühle ist uns eine obere und untere Grenze gegeben. Man darf ihre Entstehung nicht in die Mitte des Jahrhunderts hinaufrücken. Die Figuren des Hochaltars, die dieser Zeit angehören, zeigen die Unmöglichkeit, beide Werke in Verbindung zu bringen. Die Gestalten der Chorsthühle haben noch durchweg das Schlanke und Zierliche, das der ersten Hälfte des Jahrhunderts eigen ist. Man muß sie zu den im 3. bis 4. Jahrzehnt entstandenen Apostelfiguren in Beziehung setzen, mit denen sie in der Auffassung der Gestalt und der Faltengebung eng zusammengehen. Einige der Engel, die die Baldachine der Apostel krönen und ebenso manche der Heiligen könnte man anstandslos mit Figuren der Gestühle vertauschen. Freilich zeigen diese im allgemeinen, analog dem Portalschmuck, gegenüber der großen Plastik mehr Freiheit und Natürlichkeit der Bewegung und Gewandbehandlung und finden ihre Steigerung in den Drolerien. Sieht man ab von dem neuen Leben, das der Stil der Hochaltarfiguren atmet, von der Behandlung der Falten, der Haare, der Augen und ihrer Stellung, von dem neuen Ausdruck der Köpfe, so liegt der Hauptgegensatz zu der Vergangenheit in dem neuen Kanon, den dieser Stil für die menschliche Figur aufstellte und der in dem Breiten und Untersetzten sich

geltend macht. Nicht in Flandern oder Burgund, auch nicht, wie man neuerdings annehmen möchte, in England sind die Quellen dieses Stiles zu suchen, sondern in Deutschland selber. Vom Romanismus bis zu Adam Kraft durchzieht die Vorliebe für das Breite und Untersetzte im Gegensatz zu dem Schlanken und Graziösen, das Frankreichs Schöpfungen eigen ist. So lange die deutschen Künstler im westlichen Nachbarlande ihre Ausbildung suchten, wurde dieses nationale Element zurückgedrängt. Bald aber, als jene Meister in Deutschland ihre Schulen begründeten, brach es sich wieder durch. Anfangs mag der Gegensatz naturgemäß und zum Teil bedingt als bewußte Reaktion in den Figuren des Hochaltars allzu schroff zum Ausdruck kommen, in der Madonna aus St. Ursula aber, aus den letzten Dezennien des Jahrhunderts, ist durch den Kompromiß der beiden Stile eine köstliche Frucht gezeitigt worden. Bei dem Schöpfer der Pfeilerfiguren und nicht minder bei dem Urheber des Gestühles merkt man noch ganz den französischen Geist und man darf beide Werke daher nicht nach 1340 entstanden sein lassen.

Eine untere Grenze der Datierung gibt uns die Behandlung des Laubes. Das für Köln typische Blatt, das mehrmals gewellt und gebuckelt, an den Rändern sich unlegt,

findet am Gestühle des Domes seinen letzten Ausdruck. Die Gestühle in St. Aposteln und St. Gereon stellen die früheren Entwicklungsstufen dar. In St. Gereon ist noch alles vom reinsten Naturalismus beseelt und dieselbe Frische der Auffassung begegnet uns an dem etwa gleichzeitigen Blattwerk, das die Kapitelle des Domchores ziert. Ganz anders aber ist das Laub der Konsolen, worauf die Apostelfiguren ihren Platz haben und das zusammengeht mit dem Laub des Gestühles. Dieses ist wirr und kraus, und der Naturalismus ist hier durch die Stilisierung vollständig ersetzt. Nimmt man als Entstehungszeit des Gereoner Gestühles die Jahre 1315—20 an, so muß man für die Entwicklung, die das Laubwerk durchheilt hat, um zu der Form zu gelangen, die am Domgestühl sich zeigt, mindestens ein Dezennium ansetzen und daher als untere Grenze für die Entstehung dieses Werkes die Jahre 1325—30 annehmen. Aber es sei ausdrücklich betont, daß eine solche Vollendung in der Holzskulptur nur durch die Voraussetzung erklärt wird, daß ein Steinbildhauer, der auf der Stilstufe der Baukunst stand, nicht der Tischlerei, dieses Werk geschaffen und seinen Steinstil auf das Holz übertragen hat. Von der profanen Holzplastik werden die Formen des Gestühles erst 50 Jahre später übernommen.

Bonn.

Heribert Reiners.

Nachrichten.

Franz Gerhard Cremer †. Am 8. Dezember 1908 starb zu Düsseldorf im Alter von 63 Jahren der Historienmaler Fr. G. Cremer, der seit 1903 dem Vorstande der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst“ als Schriftführer angehörte. — Für die frommsinnigen Gebilde der mittelalterlichen Meister von Jugend auf begeistert, widmete er sich an der Düsseldorfer Akademie, unter der speziellen Leitung von Andreas Müller, der religiösen Malerei, und manches Tafelbild, welches den Einfluß der Alten und seiner neuen Lehrer zeigt, ist von ihm in den unmittelbaren Dienst des Allerhöchsten gestellt worden. — Als die Verwaltung seines väterlichen Vermögens ihm für die unmittelbare praktische Pflege der religiösen Kunst nicht mehr Zeit ließ, vertiefte er sich, angesichts der vielen modernen Mißerfolge, in die Geschichte der Maltechniken. Seine gründlichen Untersuchungen über die Ölmalerei, die von einer seltenen Vertrautheit mit der bezüglichen alten und neuen Literatur rühmliches Zeugnis ablegen, haben von Seiten der Fachleute vollkommene Anerkennung gefunden, die sich dauernd

geltend machen wird im Sinne des Reform, vorausgesetzt, daß die näheren Anweisungen, bezw. Rezepte, die der Wiederentdecker, durch mancherlei tühle Erfahrungen mitläßt, mit einem gewissen Schleier zu umgeben sich bewegen fand, jetzt, nach seinem Heimgange, zur öffentlichen Kenntnis gebracht werden. — Bei der Begeisterung, die den idealgerichteten Künstler für die erhabenen Ziele der bildenden Kunst beseelte, bei dem Abscheu, der ihn für deren neuesten Verirrungen und Verwirrungen erfüllte, hat er in den letzten Jahren, mit Vorliebe durch den Mund der ihm überaus geläufigen Dichter, des öfteren seine mahnende und warnende Stimme erhoben: in unserer Zeitschrift, in der Tagespresse, zuletzt in den „Beiträgen zur Beurteilung antiker und moderner Kunstbestrebungen unter besonderer Berücksichtigung der Darstellung des Nackten“, die, (so eben im „Verlag vom Düsseldorf Tageblatt“ erschieben), in dankbarer Erinnerung, als höchst zeitgemäßer Ruf, ihn auf das frische Grab gelegt werden konnten. R. I. P.!

Schäßges.

Bücherschau.

Die Breslauer Domkirche. Ihre Geschichte und Beschreibung von Dr. Joseph Jungnitz. — Aderholz in Breslau 1908. (Preis 1 Mk.)

Der Breslauer Dom, hinsichtlich seines Baues, wie seiner Ausstattung ein höchst merkwürdiges Denkmal, hat auf einen seiner würdigen „Führer“ lange warten müssen, dafür aber auch mit einem Schlage einen solchen erhalten, der an Vollständigkeit und Zuverlässigkeit den höchsten Anforderungen genügt, wie sie nicht nur in baugeschichtlicher, sondern auch in haubeschreibender Hinsicht gestellt werden können. — In knapper Form, wie es sich für einen Führer geziemt, aber in völlig ausreichender Weise werden das Äußere und Innere des Domes behandelt: Mittelschiff, Hochober, Seitenschiffe und Kapellen mit ihrem Reichtum an Epitaphien, endlich die Sakristei und der Domschatz mit seinen zahlreichen liturgischen Gegenständen, namentlich den Gefäßen und Geräten, die zwar erst mit dem späten Mittelalter einsetzen, aber desto kostbarer sich entfalten. — Manche von allen diesen Denkmälern hätten Abbildungen verdient, den Besuchern zur schätzenswerten Erinnerung. — Die drei recht scharfen Bilder der Westseite mit den mächtigen Türmen, des Hauptportals und des Mittelschiffes wecken stark den Wunsch nach reichlicher Illustration, neben der ein soliderer Einband betont werden möge, beides selbst auf die Gefahr eines etwas höheren Preises.

Schnäutgen.

Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentans. Nebst einem Exkurs über die Jakoballegende, im Zusammenhang mit neueren Gemälfunden aus dem badischen Oberland, untersucht von Dr. Karl Künstle. Mit einer farbigen und sechs schwarzen Tafeln, sowie 17 Textabbildungen. — Herder in Freiburg 1908. (Preis Mk. 7.)

In einer sehr lehrreichen, ja, trotz ihrer Verwicklungen spannenden Monographie untersucht der durch seine Veröffentlichungen über die in den letzten Jahrzehnten so ergiebigen, wie wichtigen Entdeckungen auf dem Gebiete der mittelalterlichen Wandmalerei seiner badischen Heimat bekannte Verfasser eine der verbreitetsten und doch dunkelsten spätmittelalterlichen Legenden, und zwar im Anschlusse an solche Gemälfunde der neuesten Zeit. — Es handelt sich um ein hier farblich recht gut wiedergegebenes, spätestens 1430 entstandenes Fresko mit der Vorföhrung der drei Lebenden und drei Toten, welches 1902, mit mehreren anderen Darstellungen, auch aus der Jakoballegende, in der Jakobuskapelle zu Ueberlingen aufgedeckt wurde, sowie um mehrere, ähnlichen Bilderkreisen angehörige Gemälde in Meersburg, Maria-Ruh, Zeilen, Wollmatingen und Konstanz, die hier beschrieben, zum Teil auch abgebildet werden. — Ein Exkurs über die im Mittelalter durch die so beliebten Wallfahrten nach Jago di Compostella verbreitete, in der Erbauungsliteratur, wie in der bildenden Kunst vielfach dargestellte „Jakobuslegende“ leitet zur Prüfung der „Legende von den drei Lebenden und den drei Toten“ über, in der vom Verfasser „der Spruch der Toten an die Lebenden“, „die vollständige

Legende in der mittelalterlichen Literatur“, endlich die Darstellung derselben in der bildenden Kunst des Mittelalters“, sorgsamst und unter Wiedergabe der wichtigsten Beispiele geprüft wird, wie sie nicht nur in Handschriften und Holzschnitten, sondern auch in monumentalen Vorföhrungen niedergelegt ist. — Nach diesen, an sich schon archäologisch wie ikonographisch sehr dankbaren Prämissen, werden im letzten Abschnitt, dessen komplizierte Erspürungen hier nur angedeutet sein mögen, „der Totentanz und die Legende der drei Lebenden und drei Toten“ in langen, fast die Hälfte des Buches beanspruchenden Erörterungen auf ihre Beziehungen untersucht. Den bisherigen Anschauungen über die Entstehung des Totentanzes, wie sie in der französischen und englischen, in der deutschen und italienischen Literatur Ausdruck fanden, stellt der Verfasser als des „Rätsels Lösung“ die Entscheidung gegenüber, daß aus dem arabischen Dialog zwischen Lebenden und Toten, in Europa (vielleicht zunächst in Frankreich) die bestigliche Legende entstand und unter dem Einfluß der indogermanischen Volksauffassung der sogenannten Totentanz. II.

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie. Fasc. XVI. Bretagne-Byzantin. — Letouzey et Ané à Paris. — Die Archéologie der Grande-Bretagne (Leclercq), die nicht weniger als 72 Spalten mit 80 Abbildungen umfaßt, ist ein kompletter, höchst lehrreicher Kursus der angelsächsischen Architektur und Skulptur. — Die Liturgie (Cabrol) ist durch die Wiedergabe einer Bildtafel aus dem berühmten Missale von Jumièges (in Rouen) vortrefflich illustriert. — Das Bréviaire (Leclercq) bietet auf 53 Spalten einen vollständigen, ganz auf der Höhe stehenden Überblick über dessen Ursprung, allmähliche Entwicklung, Ausbreitung im Morgen- und Abendlande bis in das X. Jahrh. — Brique (Leclercq) informiert an der Hand von 13 Abbildungen über die verzierten Bau-, Belag- und Dachziegel besonders in Italien und Afrika. — Broderie (Leclercq) ist urkundlich, textlich, illustrativ etwas dürftig geraten, vielleicht infolge der Absicht, die ägyptischen (koptischen) Funde in dieser Verbindung zu behandeln. — Bulle (Kirch) wird als Schmuckstück und als Siegel gründlich geprüft an der Hand von 27 (zumeist doppelseitigen) Bildern mit ihren Legenden und Typen. — Die Barettes (Leclercq), die liturgischen Flaschen für Wein und Wasser bei der Zelebration, erscheinen in ihrer Entstehung und ältesten Ausgestaltung — Burgondes (Leclercq) läßt dieses gallische Königreich in seinen hervorragenden, künstlerischen Leistungen erscheinen. — Butta (Cabrol) figuriert als altchristliche Altarlampe. — Byzance (Leclercq) behandelt, auch in reichster Illustrierung, in der das Innere der Hagia Sophia sogar in doppelter Farbentafel, die topographische, hieratische, monumentale Entwicklung von Konstantinopel. — Byzantin (Art) (Leclercq) scheidet die „byzantinische Frage“ zunächst in der Architektur an. Also eine Fülle wichtiger Abhandlungen mit manchen neuen Ergebnissen! Schnäutgen.

Köln von Egbert Delpy; Buchschmuck von Loyal Amiet. Klinkhardt & Biermann in Leipzig 1908. (Preis kart. 3 Mk.)

Als Band XI der von Dr. G. Biermann, herausgegebenen „Sitten der Kultur“ verdient dieser mit recht charakteristischen und trefflich ausgeführten Architektur- und Gemälde-Abbildungen wie sonstigen Beigaben ausgestattete Führer durch die kölnische Stadt- und Kunstgeschichte warme Empfehlung. Von einem aus der Kölner Bildungatmosphäre herausgewachsenen Gelehrten, der sich durch seine Arbeit über „Die Legende von der h. Ursula in der Kölner Malerschule“ (vergl. hier XIV, 223) gut eingeführt hatte, verfaßt, ist er mit so vielseitiger Sachkenntnis wie warmer Begeisterung geschrieben. — Von der römischen Gründung ausgehend führt der Weg durch die mittelalterliche Bischofsstadt, durch ihre Geschlechter und Zünfte, durch ihre Kunstdenkmäler, besonders der Architektur und Malerei, durch ihre Nachblüte in den folgenden Jahrhunderten, durch ihren Rückgang und ihr mächtiges Wiederaufblühen in der neuesten Zeit. Trotz der naturgemäß mehr zusammenfassenden Art der Behandlung fehlt es nicht an interessanten Details, und überall zeigt sich die Beherrschung des Stoffes, der gegenüber vereinzelt Ungenauigkeiten, wie jede begeisterte Schilderung sie mit sich bringt, ganz bedeutungslos sind. So sind die farbigen Fenster in St. Kunibert gewiß die schönsten, aber nicht die ältesten (romanischen) Glasgemälde in Deutschland.

Schütgen.

„Deutsche Malerei des XIX. Jahrhunderts.“ Die zuletzt begonnene Dreifarbendruck-Serie des Kunstverlags von E. A. Seemann in Leipzig (über die hier XXI, 63 referiert wurde) ist in schnellem Fortgang auf 14 Hefte (à 2 Mk.) angewachsen, von denen jedes auf grauem Karton fünf Farbendrucke nach Gemälden bedeutender deutscher Meister seit dem Anfange des XIX. Jahrh. enthält. — Diese sind nach Maßgabe ihrer Geburt, längerer Wirksamkeit, oder künstlerischer Eigenart zu besonderen Gruppen zusammengestellt, wie Berlin, Dresden, Düsseldorf (3 Hefte), Frankfurt, Hamburg, Karlsruhe, Leipzig, München (4 Hefte), Weimar. — Aus diesen Kunstkreisen werden nicht nur die allen bekannten Meister vorgeführt, sondern auch die allmählich etwas veralteten, so daß auch ein reiches, anziehendes Entwicklungsbild hier geboten wird. Porträts und Landschaften stehen im Vordergrund, als die beliebtesten Schöpfungen der Neuzeit, aber auch an Tierstücken, an Genre- und Sittenbildern fehlt es nicht, so daß alle Arten und alle Meister von Bedeutung hier zu Wort kommen durch vorzügliche farbige Wiedergabe ihrer besten Werke, die nach ihrer künstlerischen Eigenart auf je einer Textseite charakterisiert werden. — Wer ein einzelnes Bild als Wandschmuck in gefälligem Rahmen erwerben will, erhält es für 3 Mk.

Schütgen.

Hochland, Monatschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst. Herausgegeben von Karl Muth. V. Jahrgang. Kösel in München und Kempten (vierteljährlich 4 Mk.).

Diese Zeitschrift führt ihr Programm, auf der festen christlichen Grundlage die Fragen des Lebens, namentlich die geschichtlichen und sozialen, zu prüfen, in geistvollen, philosophischen, besonders ethischen Darlegungen sie

zu erörtern, konsequent durch, und die Aktualität hat hierbei eher zu als abgenommen. — Auch die Kunst kommt immer mehr zur Geltung, sowohl durch Besprechung von Kunstwerken, wie durch deren Abbildungen, die in feiner Auswahl und Ausführung jedem Hefte einen aparten Reiz verleihen. — Im letzten Hefte des V. und im ersten des VI. Jahrgangs erfahren zwei Künstler des vorigen Jahrhunderts von hervorragender Bedeutung eingehende Würdigung; von Steine und Pavis de Chavannes, unter Beifügung zahlreicher Illustrationen. Beide haben in eminentem Maße Stift und Pinsel in den Dienst der religiösen und profanen Kunst gestellt, nicht mit ganz gleichem, aber doch mit solichem Erfolge, daß nach derartigen Meistern ein großes Heimweh sich geltend macht.

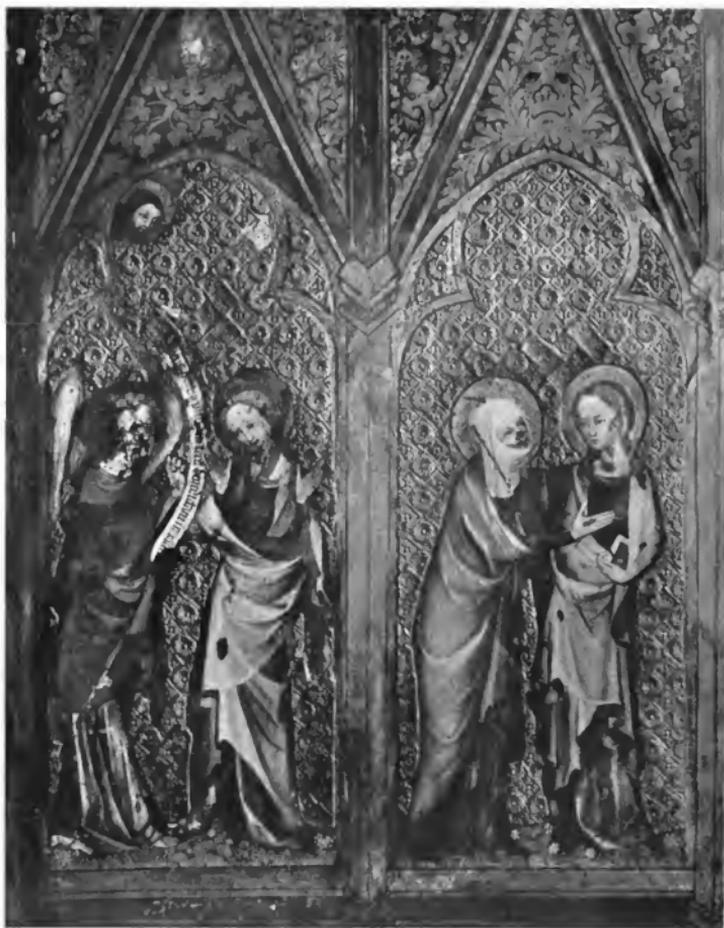
Schütgen.

Kühnlens Kunstverlag in M. Gladbach legt seinen Weihnachtskatalog für 1908 vor, der eine ganze Anzahl neuer, etwas modernisierender Farbendruckbilden enthält, aber auch einige (farbloste) photographische Serien, wie die „Alt-kölnische Schule“ I. Teil: 12 vorzüglich ausgewählte von P. Beissel eingeführte Gemälde, — „Zwei musizierende Engel aus dem Gemälde Maria im Rosenhag von Stephan Lochner“ als allerliebste Glückwunschkarten zu Weihnachten und Neujahr. — „Vier Raphaelische Madonnen“. — Religiöse Meisterbilder aus dem Herzen Jesu. Sendboten. I. Sammlung Meister der Romantik, 10 teilweise fast zu kleine Wiedergaben nach Führich und anderen. — Diese durchweg vortrefflichen Reproduktionen von guten Photographien berühmter frommsinniger Gemälde eignen sich, serienweise in hübschen Umschlägen vereinigt, auch wegen ihrer großen Wohlfeilheit (à 60 Pf.), sehr für allgemeine Verbreitung.

Schütgen.

Walhalla, Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst- und Kulturgeschichte. Herausgegeben von Dr. Ulrich Schmid. IV. Band. Organ der Walhalla-Gesellschaft zur Pflege und Förderung vaterländischer Kultur und Kunst. — Callwey in München 1908. (Preis 4,50 Mk.)

Die vor 4 Jahren in München gegründete „Walhalla-Gesellschaft zur Pflege und Förderung vaterländischer Kultur und Kunst“ acht ihre Bestrebungen zu erreichen durch die klein „Walhalla-Blätter“, durch „Monographien“, durch „antikerische und populärwissenschaftliche Veranstaltungen“, namentlich aber durch das seit 1904 erscheinende Jahr-, von 1909 ab, Halbjahrbuch „Walhalla“, von dem hier der Vierte Band in reicher Ausstattung und gefälligem Einband vorliegt. — Dasselbe enthält sehr interessante kultur- und literarhistorische Beiträge von Gotther, Thode, Leidinger, Peltzer, Mausser, unter der Rubrik: „Monumenta historica“ mehr alte Dokumenten von großer Wichtigkeit; unter dem Titel „Kunst- und kulturgeschichtliche“ von Ortell, „Kunsttrandschau“ von W. Verfasser selbst eine Erklärung der zahlreichen der zu denen Thoma, Steppes, Reifferscheid, V. Haider Beiträge geliefert haben, neben den Abbildungen älterer Kunstwerke. — Diesem Bande auf mithin ein Stab- tüchtiger Mitarbeiter, große Vi- tüchtigkeit unter umsichtiger und ruhiger Redaktion nachgerühmt werden, so daß den weiteren, von nun an häufiger erscheinenden Bänden mit Freude entgegenzusehen werden darf. D.



Ausschnitt eines Flügels des Clarenaltares. Nach Abnahme der Übermalungen.
Die Verkündigung. Die Heimsuchung.



Ausschnitt eines Flügels des Clarenaltars. Nach der Reinigung.
Christus im Limbus. Der Aufgestandene erscheint Maria Magdalena.

Abhandlungen.

Der Clarenaltar im Kölner Dom.



Im letzten Frühjahr der Herr Geheime Baurat Dr. Steinbrecht sich an mich mit der Frage wandte, ob ihm wohl, für die Zwecke der Marienburger Kapellen - Ausstattung, die Kopierung des Clarenaltars würde gestattet werden, bestärkte ich ihn in seiner Hoffnung, unter Verweisung an den Herrn Dompropst Dr. Berlage. Ich fügte sofort die Bemerkung bei, daß die Reinigung des Clarenaltars durch den Gemälderestaurator Herrn Fridt vom Domkapitel längst beschlossen, nunmehr unmittelbar bevorstehe. Daran knüpfte ich den dringenden Rat, bis nach deren Vollendung die Kopierung hinauszuschieben. — Trotzdem wurde sie vorgenommen, so daß erst nachher (im Juli) die Übertragung zunächst der auf Leinwand gemalten Außenflügel in das Atelier Fridts erfolgen konnte.

Schon bald sprach derselbe, in alle seine Beobachtungen, zugleich zu deren Weitergabe an die Herren Domkapitulare, mich einweihend, von den zum Teil mehrfachen, zunächst an den Standfiguren konstatierten Übermalungen. Die älteren mühsamst mit dem Radiermesser, die späteren durch die schärfsten Putzmittel sorgfältigst entfernend. — Als nach der Freilegung einiger Gewandpartien, die zumeist ganz andere Umrisse und viel schlankere Gestaltung, sämtlich durchsichtigerer emailartige Färbung erhielten, auch die ursprünglichen ersten Köpfe mit der braunrötlichen Tönung, den weißlichen Lichtern, den seitwärts gerichteten Pupillen, unter dem stark gedunkelten Firniß in die Erscheinung traten, bestand für Fridt kein Zweifel mehr, daß es, zunächst bei den Außenflügeln, um ein einheitliches Werk der frühesten kölnischen Malerschule sich handle, dessen Wiederherstellung in den ursprünglichen Zustand von der größten kunstgeschichtlichen Bedeutung, daher, trotz aller Umstände und Schwierigkeiten, zu erstreben sei, falls die fortschreitende Reinigung die hinreichende Erhaltung der Urbilder ergebe. Da diese Hoffnung vor und nach sich zu bestätigen begann, so trug ich kein Bedenken, nach Rücksprache im Kapitel, dem für seine Aufgabe

begeisterten, so erfahren wie gewissenhaften Meister, seinem Vorschlage gemäß, die weitere Aufdeckung der Außenflügel zu empfehlen.

Im Oktober wurden auch die hölzernen Innenflügel mit ihren berühmten, sinnigen Gruppen aus der Kindlieit Jesu, in Fridts Wohnung geschafft. In scharfer Beleuchtung sah der Restaurator hier durch die jetzt ebenfalls verdächtig wirkenden Köpfe ältere Punkte und Linien hindurchschimmern, und ähnlich behandelte kleinere Darstellungen rücksichtslos über den teils punzierten, teils erneuerten Goldgrund gemalt. — Als so auch hier die bisherigen Ideale entflohen, glaubte auch ich dem Herrn Dompropst referieren zu müssen, auf dessen Veranlassung bald Herr Generalkonservator Geheimerat Dr. Lutsch sich einfand. — An seine mit dem Herrn Dompropst und mir vorgenommene Prüfung schloß sich, ebenfalls in meiner Gegenwart, die von dem Herrn Kultusminister angeordnete durch Clemens und Firmenich-Richartz an. Ihnen wurde der Entschluß, den Anschauungen Fridts, der auf der Entstehung der kritischen Hauptübermalungen kurz nach 1800 bestand, sich anzuschließen, etwas schwer, aber in dem Gutachten, das sie, dieser für den Kultusminister, jener für das Kapitel abgaben, vertraten sie dieselbe Meinung.

Bei dieser Gelegenheit erklärte Firmenich-Richartz, der im Anschluß an seine trefflichen Artikel über die altkölnische Malerschule im VIII. Band (1895) dieser Zeitschrift zur neuen Prüfung in erster Linie berufen ist, sich bereit, die im Sinn der letzten Ergebnisse nunmehr gewonnene Stellung des Altarwerks in der Kunstgeschichte zu prüfen und den gegenwärtigen Zustand zu beschreiben. — An Fridts Entdeckungen anknüpfend, zielt Herr Direktor Dr. Poppelreuter den Kreis weiter und geht den Spuren der Tätigkeit jenes Neuschöpfers auch an der „Madonna mit der Wickenblüte“ des Walfrat-Richartz-Museums nach, deren Authentizität Fridt mir gegenüber schon seit Jahren in Zweifel gezogen hatte.

Wenn diese Untersuchungen und Nachweise die hochgradige Revisionsbedürftigkeit der frühesten kölnischen Tafelgemälde dokumentieren, dann ist der bezüglichen Forschung, die ohnehin von der Tagesordnung noch keineswegs verschwunden war, für die nächsten Jahre der Weg gezeigt.

Schnutgen.

Zur Wiederherstellung des Clarenaltars.

(Mit 5 Abbildungen; Tafel XII und XIII.)

In der Werkstatt des Gemälderestaurators Heinrich Fridt zu Köln wird mit ruhiger Stätigkeit eine mühselige Arbeit gefördert, die wohl dazu berufen sein mag, eine durchgreifende Nachprüfung mancher überlieferter Anschauungen über den Verlauf der Entwicklung der Kölner Malerschule und die Art ihres bestimmenden Hauptmeisters in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. herbeizuführen. Die mit unermüdlicher Vorsicht und Sorgfalt, zugleich auch mit entschlossener Tatkraft begonnene Reinigung der Flügel des Clarenaltars hat alsbald Aufschlüsse ergeben, welche die Meinungen der bisherigen Beurteiler dieser Bilderreihen teilweise völlig umstoßen oder in ungeahnter Weise ergänzen und berichtigen. Wie eine plötzliche Offenbarung und mit den Reizen einer Neuschöpfung tauchen die strengumrissenen Gestalten des hochgotischen Originals unter trüber Decke auf und schälen sich frei von den Übermalungen und Zusätzen, durch die pietätlos spätere Zeiten ihren Charakter verfälschten.

Der umfangliche Schrein, die Hauptleistung rheinischer Kunst im Vollbesitz ihrer frühen Reife, stammt aus dem Chor der St. Clara-kirche am Berlich. Die Klosterpatronin widmete stets der hl. Eucharistie eine ekstatische Verehrung. Der Franziskaner-Frauenorden erlangte hiermit den Vorzug, das Altarsakrament selbständig aufzubewahren; daher umschließt das Retabulum in der Mitte gesondert das Tabernakel. Zugleich hatte der Schrein aber auch die Bestimmung, den seit 1327 stark angewachsenen Reliquienschatz der Clarissen aufzunehmen. Die reich profilierten Pfeiler gotischer Arkaden scheiden im Mittelstück und den Innenseiten des ersten Flügelpaars Fächer, welche ehemals eine Anzahl „Heiltümer“ in Büsten enthielten. In den Nischen einer oberen Reihe standen Statuen des Salvator und der zwölf Apostel in Nußbaumholz geschnitten; drei dieser vergoldeten Figuren mit fleischfarbenen Häuptern und Händen sind heute noch übrig. Eine übereinstimmende architektonische Gliederung umfaßt an den äußeren Leinwandflügeln Gemäldeerien, die sich auch über die Schauseiten der Innentafeln ausbreiten.

Als ich 1895 in dieser Zeitschrift (Jahrg. VIII) deren eingehende Stilanalyse unternahm, entging es mir nicht, daß sich das Geheimnis der Entstehung hier keinesfalls nach dem gewohnten Schema, durch Zuteilung an einen leitenden Meister und eine Schar folgsamer Gehilfen und Schüler, deren Zahl man beliebig erweitern könne, enthüllen ließ. Obwohl es im Dämmerlicht des Kölner Domchores unmöglich blieb, die mannigfachen und rücksichtslosen Versuche späterer Umgestaltungen reinlich von der Leistung des Urhebers zu scheiden, erwies sich doch damals schon die unbeglichene erhebliche Divergenz des einheitlichen Gesamtplanes, der Fügung der Gruppen in allen Szenen nach reinlinearen Prinzipien gegenüber einer weichen fleckigen, nach malerischer Anschauung mehr auf die Modellierung der Formen, die Lösung von der Fläche und die Wiedergabe des farbigen Schimmers bedachte Ausführung im einzelnen. Ich suchte eine Klarstellung dieses Zwiespaltes und die Deutung des seltsamen Doppelwesens der Gemälde, indem ich den Clarenaltar an einen Wendepunkt der Entwicklung setzte und annahm, daß während der langsam fortschreitenden Vollendung des umfassenden Werkes jene neue Weise den herben überkommenen Konturenstil verdrängte. Einem genialen Maler, dem Bringer des Umschwungs, der damals in den Betrieb eintrat, glaubte ich eine weitgehende Überarbeitung der Bilderreihen und deren Fortsetzung zuschreiben zu dürfen. Ich schien hierzu unsomewhat berechtigt, da an vielen, weniger ins Auge fallenden Stellen, vornehmlich der Außenflügel, nicht bloß einzelne scharfumrissene Gliedmaßen, Köpfe, ganze Kompositionen, sondern sogar fertiggestellte Gemälde strengen Stiles in gänzlich abweichender Technik und Farbengebung noch unberührt zu tage standen.

„Nur in vier Bildern der oberen Reihe, nämlich „Christus im Garten Gethsemane“, „Der Erlöser in der Vorhölle“, „Der auferstandene Heiland erscheint Maria Magdalena“, „Die Himmelfahrt“ ist die Arbeit dieses älteren Meisters unverehrt erhalten geblieben, in allen übrigen Tafeln, namentlich den Szenen der Jugendgeschichte Jesu, hat der maßgebende Meister die Köpfe, die seinem Geschmack nicht

entsprachen, in seine ausdrucksfähigeren Typen umgewandelt. Der innige Bezug aller Bilder untereinander, die sich völlig entsprechenden architektonischen Umrahmungen, die fortlaufenden Reihen der Darstellungen, die nebeneinander die Passion und die Kindheit Jesu in seltener Ausführlichkeit schildern, sprechen durchaus für die Zusammengehörigkeit aller dieser Arbeiten."

Diese Beobachtungen werden auch heute, unter günstigeren Verhältnissen, durch Untersuchungen bei hellem Licht durchaus bestätigt, doch alle Schlüsse, die sich an diesen Tatbestand knüpfen, mußten irgehen, solange die Übermalungen und ändernden Zusätze als stilslecht galten. Der Ribbildung ließen sich keine entscheidenden Argumente abgewinnen; es scheint, daß die alten Craquelüren auch durch spätere Krusten nachgebrochen sind. Erst beim Putzen ergab sich die junge Herkunft der aufgesetzten Farbenschieden. Erstaunlich, ja völlig rätselhaft bleibt aber immer noch die unerhörte Anpassungsfähigkeit, mit der ein Epigone sich hier in die Auffassung, die Gesichtstypen und die Formgebung des beginnenden XV. Jahrhunderts so restlos einlebte, daß es ihm gelang, Generationen erfahrener Kenner zu täuschen. Und dabei ist nirgends ein peinliches Bemühen, ein ängstlich gesuchtes Ansichhalten bei primitiver Ausdrucksweise wahrzunehmen, keine Schablone, keine sklavische Abhängigkeit in der Wahl der Motive. Vielmehr walte eine sichere unbekümmerte Selbständigkeit, ein ausgesprochener Sinn für Raumfüllung und Abrundung der Figurengruppen. Die vorhandenen ursprünglichen Kompositionen wurden geschickt benutzt, doch der Erneuerer löst die Körper aus der Gebundenheit fester Konturen; er mildert die hagere Schlantheit der ausgeschwungenen Gestalten, indem er die Silhouetten verbreitert; er erweicht und belebt die Gesichtszüge zum Ausdruck freudigen Staunens, der Andacht und Innigkeit. Der fremde Geschmack bekundet sich auch in recht eigenmächtigen Korrekturen, wenn regelmäßig das stark überhöhte Hinterhaupt der Figuren anders umrissen und durch neue Goldnimbis zum Teil gedeckt wird, wenn die Stellungen der Arme verändert und freier wiedergegeben sind. Dies alles ist mit flotten Pinselstrichen derb, fast flüchtig hingestellt und selbst Naivität und kecke Frische ist dem

unvergleichlichen Anempfänger kaum abzusprechen. Mit unbeirrtem Gefühl weiß er stets in den Anschauungskreisen der einmal gewählten Stilphase zu bleiben, selbst mit dem ganzen Rüstzeug der modernen Stilkritik war ihm nicht beizukommen. Gründliche und vorurteilsfreie Forscher erkannten im Clarenaltar mit Bestimmtheit die Handschrift des Meisters der Münchener Veronika.

Um ein abweichendes Urteil sicher zu fundieren, muß die Betrachtung des Stils sich zunächst von einer genauen Prüfung des Zustandes der Gemälde und ihrer Technik abhängig machen. Die naheliegende Annahme, daß jener gewandte Bearbeiter, welcher Figuren und Szenen souverän ummodelte, sich keiner fremden, längst erstorbenen Formensprache anpaßte, sondern mit dem Stil des anhebenden XV. Jahrhunderts die eigene Auffassung zur Geltung gebracht habe, kurz, daß auch die Übermalungen noch aus der alten Zeit herstammen, wird nur durch den Befund der begonnenen Restaurierung hinreichend widerlegt. Die Ergänzungen und Umbildungen können nicht in historischem Sinn für original gelten, da sie aus Gründen der Technik unmöglich aus jener Epoche herrühren, als der hier festgehaltene Stil sich noch in natürlicher Entwicklung auswuchs und entfaltete. Es sind täuschende Nachbildungen, denn wenn die Übermalungen schon im ersten Viertel des XV. Jahrhunderts aufgesetzt worden wären, hätte die Frist seit der Vollendung des ursprünglichen Werkes nicht zur langsamen Erhärtung und tiefen Trübung der alten, brüchigen Firnishaut ausgereicht, die allenthalben beim Putzen unter den breitedeckenden, späteren Farbenschieden trennend und schützend zum Vorschein kommt. Kaum ein Menschenalter jüngere Übermalungen lassen sich überhaupt nach Ablauf von Jahrhunderten nicht mehr glatt ohne Gefährdung des ersten Bestandes von Werken alter Meister ablösen. Die sorgsam auf einer Grundierung mehrmals übereinander aufgetragenen und wohlvertriebenen Farben echter Tafelbilder der verschiedenen Techniken aus dem Mittelalter und der Renaissance pflegen stets im Laufe der Zeit zu verschmelzen, sie emallieren, und diese chemische Verbindung schließt nach geraumer Dauer die Entfernung stammesverwandter gleichartiger Zusätze und Überarbeitungen ohne Beschädigung der ursprünglichen Substanz völlig aus.

Beim Clarenaltar gelang es hingegen durch eine ebenso behutsame wie energische Reinigung, die Farbenschichten, welche die hochgotischen Malereien an den Außenflügeln bedeckten, abzunehmen, ohne die bloßgelegte Arbeit des frühen Urhebers, soweit erhalten, irgendwie zu lädieren. Dieser Umstand allein erweist mit Evidenz, daß jene Übermalungen erst in neuerer Zeit, also als Stilimitationen erfolgten und ein Abstand vieler Epochen zwischen ihnen und der Vollendung des Originals liegt. Doch die moderne Entstehung der stillfälschenden Umwandlungen des Clarenaltars kann auch durch positive Beweisgründe, aus dem Wesen der Zusätze belegt werden.

Den von Spitzbogen jedesmal umspannten, in Kleeblattform durch vorspringende Nasen abgeschlossenen Bildgrund über den Figurengruppen, ebenso die Giebel der architektonischen Gliederung der Tafeln hatte der Urheber bald mit einem plastisch aufgesetzten Belag von Rosetten versehen, in welchen die Kompositionen einschneiden, oder an den Innenflügeln mit feinen punzierten Mustern geziert. Dieser Goldgrund war schadhaft geworden und mußte teilweise ersetzt werden. Der Erneuerer empfand nun die ausgebreiteten glänzenden Flächen dieser Folie als Lücken und im Anschluß an das Hereinblicken des Hauptes Gottvaters über „der Verkündigung“ und der Erscheinung des Cherubim bei der Botschaft von der Geburt des Heilandes an die Hirten, füllte er eigenmächtig die Bogenausschnitte der unteren Bilderreihen an den Innenflügeln mit schwebenden Engelchen, die zur Anbetung herbeiliegen, musizieren oder Embleme halten. Diese heiteren, anmutigen Gestalten sind ebenso wie die Halbfiguren der Evangelisten, einer Madonna und die „Krönung Mariä“ (nach italienischem Typus) an den Wimpergen unmittelbar über den punzierten Goldgrund hingestrichen. Die junge Herkunft erweist sich vornehmlich noch darin, daß bei der „Flucht nach Ägypten“ der herabkommende Überbringer des himmlischen Ratschlusses halb auf dem echten, halb auf ein erneuertes Stück Goldgrund gemalt ist. Auf die feine Punzierung wurde entweder verzichtet oder sie ist mißverstanden und ungenügend ergänzt.

Solche Übermalungen dehnen nun keine ganz gleichmäßige Decke über alle Darstellungen der doppelten Flügelpaare; die unteren Bilderreihen, die Szene am Ciborium und die

Außenseiten waren der Abnutzung und der Zerstörung durch den Qualm und die strahlende Wärme der Kerzenflammen am meisten ausgesetzt. Sie stehen der Betrachtung am nächsten und so verwandte jener Umbildner auf sie den größten Fleiß; an ihnen sind außerdem noch die Spuren von zwei weiteren, zeitlich getrennten, umfassenden, doch ganz verständnislosen Wiederherstellungsversuchen zu erkennen.

Bei den sechs mittleren Szenen der Jugendgeschichte Jesu erreicht die Überarbeitung den weitesten Umfang und die größte Intensität. Die Farbenhülle ist in stumpfer, trüber Masse mit grobem Pinsel breit und fett füllend oder in lockeren Tupfen aufgesetzt; das Bindemittel war anscheinend Öl. Doch auch hier blieben die bestimmenden Hauptlinien der alten Kompositionen noch wahrnehmbar, lassen sich die strengen Konturen an einzelnen Gliedmaßen der Figuren verfolgen. Auf dem Gemälde einer legendarischen Wundererscheinung beim Meßopfer an der Tür des Tabernakels ist in den Kaseln des Priesters wie des Ministranten noch das echte Muster des Goldbrokats erhalten und auch in den Passionsszenen der oberen Reihe hebt sich hier und da der Linienzug eines scharf umrandeten Profils, der Umriß eines schmal-spaltigen Auges verräterisch aus den über-tünchten Bildflächen.

Besonders wichtig für die Unterscheidung der übereinandergesetzten Schichten verschiedener gewissenloser Renovierungen ist an exponierter Stelle der Außenseiten das Bild des Kreuzifixus mit Maria und Johannes. Der letzte Wiederhersteller hat sich die Arbeit leicht gemacht, indem er das ruinöse Gemälde seines Vorgängers, der schon ähnlich verfuhr, kurzer Hand über dieses kopierte. Da die Umrißzeichnung nicht achtsam gewahrt, sondern die ganze Komposition ein wenig verschoben ist, so wurden nach begonnener Reinigung die ausgestreckten Arme des Gekreuzigten dreifach übereinander sichtbar. Der höher erhobene schmale Arm und die geöffnete Hand des ersten ursprünglichen Werkes als Unterlage erweist die Auffassung einer früheren Stilphase. Um die Mühe beim Binden und Glätten zu sparen, hat derselbe Restaurator an der Rückwand sogar ein Zeitungsbild von 1861 aufgeklebt und dieses als Malgrund für die neue gestirnte Folie verwandt.



Ausschnitt der Flügelbilder des Ciresenaltars. Nach Abnahme der Übermalungen.
Abb. 2. St. Johannes Baptist.



Abb. 1. St. Katherina.

Jede Schädigung traf zunächst die Außenseiten der vorderen Flügel und beschleunigte deren Verfall, so sind an ihnen auch die ersten robusten Eingriffe einer Ausbesserung zu finden. Schon ein Maler des XVIII. Jahrhunderts hat den elastischen und scharfkantigen Linienzug der Hochgotik hier nach eigener Manier umkleidet. Den Aufriß des Stabwerkes der Rahmungen verstärkte er durch dicke leblose Striche, aus den Vierpässen im Maßwerk wurden bretzelartige Krängel; plumpe, bauchige Baluster sind zwischen die Stützenreihen eingeschoben, und die Spitzbogen besetzte er statt der sprossenden Krabben und Kreuzblumen mit knollenartigen Gebilden und ausgezackten Lappen. Der Fond ist überschmiert und die völlig gemachten Gewandstücke der Figuren verschönerte er durch zeitgemäße Rokokoschnörkel.

Die jüngste umfassende Renovierung, die wiederum an erster Stelle die Vorderseiten betraf, bei der aber auch an den Innenseiten Löcher gefüllt und Retuschen verstreut wurden, schloß sich an die umfassende Aufmachung des gesamten Altarwerkes 1859/61 und die Einfügung neuer plastischer Figuren und Gruppen aus der Werkstatt Christoph Stephan's, welche nunmehr die Stelle einiger noch erhaltener Reliquienbästen einnahmen.

Der Zeitpunkt jener Umschöpfung, welche die Kompositionen des Clarenaltars in die Sphäre eines reiferen, malerischen Stils transponierte, läßt sich aus dem Bericht der Schicksale der Flügelgemälde im XIX. Jahrhundert und der Gegenüberstellung vielfältiger Beschreibungen, Werturteile und Datierungsversuche nur in gewissen Grenzen annähernd bestimmen.

Beim Abbruch der Klosterkirche St. Clara 1801 hatte Ferdinand Wallraf das eminente Kunstdenkmal bei der französischen Regierung reklamiert; er besaß aber nicht die Geldmittel, um eine Überführung zu bewerkstelligen.¹⁾ Die Brüder Boissérée brachten erst die entscheidende Hilfe. Durch ihr Eintreten gelang es, den verfallenen Altar in die Johanniskapelle des Domchores zu bergen. „Dieses Werk ist nicht allein für die Kunstgeschichte ein wahrer Schatz, sondern auch wegen der vielen über-

aus zarten und anmutigen Frauenköpfchen höchst erfreulich anzusehen“, schrieb Sulzip Boissérée an Friedrich Schlegel am 13. Febr. 1811.²⁾ Er setzte den Ursprung in das Jahr 1306 und vergleicht die Gemälde mit „den viel unbedeutenderen Flügelbildern“ eines geschnitzten, von zwei Helmen gekrönten Schaultärchens in seinem Besitz³⁾, die in der Tat auf verwandter Stilstufe wie die nunmehr aufgedeckten Darstellungen stehen. Ferdinand Wallraf bezeichnete den Clarenaltar als „uraltddeutsch, aus dem XII. Jahrhundert“, was gewiß für den Eindruck hoher Altertümlichkeit zeugt.⁴⁾ In A. C. d'Hame's „Beschreibung“⁵⁾ findet sich nur ein kurzer Hinweis auf den „aus dem Chor des aufgehobenen Nonnenklosters der hl. Clara auf dem Berlich hierher versetzten sogenannten gotischen oder altdeutschen Altar mit schönem und reichem Schnitzwerk und Malereien, dessen begonnene Ausbesserung aber dermalen noch nicht beendet ist.“ Eine dauernde Sicherung scheint damals nicht gelungen zu sein, denn Klagen über den fortschreitenden Verfall erheben gerade die kritischen Betrachter von 1834 und 1841. — Mit feinem Sachverständnis hatte sich vornehmlich Math. Jos. de Noël in das Wesen und die historische Entwicklung der heimischen Kunst eingelebt, er erkannte die Notwendigkeit, die erhaltenen Denkmäler zu reinigen und wiederherzustellen, um sie der Betrachtung erst zugänglich zu machen. Den Clarenaltar schätzte er „obwohl in einem vernachlässigten Zustand“ als wertvolles Dokument für die frühe Blüte der Kölner Malerschule bald nach dem Anbruch des XIV. Jahrhunderts „wenn man nämlich annimmt, daß er der erste jener Kirche war“, die 1306 erbaut ward. De Noël deutete auch auf stilistische Analogien mit den Wandbildern der Domschranken, die er annähernd um dieselbe Zeit ansetzte. Als

¹⁾ „Sulzip Boissérée“ I. (1862) S. 96 fg. . . „Das Glück hat mir, wie sie wissen, auch vergönnt, unter Beistand unseres Freundes Wallraf einen großen Altar von 1306, woran eine Menge kleiner Gemälde sind, aus einer zerstörten Kirche in den Dom zu retten.“

²⁾ Jetzt National-Museum in München Nr. 446 a/c. K. VII. A. Schnütgen in dieser Zeitschrift Jahrg. XVI (1903) Sp. 225 Tafel II.

³⁾ Ferdinand Wallraf im „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst. 1816. — Ausgewählte Schriften. (1861) S. 327.

⁴⁾ A. C. d'Hame: Historische Beschreibung der berühmten Hohen Erz-Domkirche zu Köln nebst ihren Denkmälern u. Merkwürdigkeiten (Köln 1821) S. 125.

⁵⁾ J. J. Merlo: „Der Altaraufsatz aus dem St. Clarenkloster, jetzt im Kölner Dom“ im „Domblatt“ Nr. 318. 31. Okt. 1879. — Kölnische Volkszeitung: Nr. 6 (2.) 1909.

sein Buch über „den Dom zu Köln“ 1831 zuerst erschien, hatte J. D. Passavant bereits seine 1831 bis 1832 gesammelten Reisebeobachtungen und Notizen veröffentlicht.⁶⁾ Aus wenigen Bemerkungen ist bestimmt zu entnehmen, daß der hochangesehene vielseitige Kenner die Gemäldeerien schon in ihrer Umbildung vorfand; er unterscheidet verschiedene Hände, „den Meister Wilhelm und zwei Gehilfen“ bei der Ausführung und erwähnt die geflügelten Engel, die nicht mehr dem ursprünglichen Bestand angehören. Seine Darlegungen historischer Zusammenhänge beruhen auf mündlichen Mitteilungen de Noëls.

Bei ihrem „Ausflug an den Niederrhein im Jahre 1828“ (lernte Johanna Schopenhauer⁷⁾ im Wallrafianum den „sehr geschickten Restaurator, Herrn Laurent“ kennen. „der mit schonend leiser Hand im Laufe des vergangenen Sommers mehrere der vorzüglichsten Gemälde von hundertjährigem Staube usw. befreite, die, seit dieser dicke, entstellende Schleier gelüftet wurde, in erneuter Farbenpracht strahlen.“

Die Berufung des Restaurator Anton Lorent aus Gent, der auf Veranlassung de Noëls eine Anzahl der vorzüglichsten Gemälde des städtischen Museums seit 1827 bis 1829

renovierte,⁸⁾ war auch für das Schicksal der Bilder des Clarenaltares nicht ohne Folgen. Das warme Lob und der Ausdruck vollen Vertrauens, die diesem Künstler in Köln zuteil wurden, kontrastieren jedoch stark mit dem Vorwurf eines subjektiven und rücksichtslosen Verfahrens bei jenen stillfälschenden Übermalungen. Nur durch eine seltene Anpassungsfähigkeit und die Gelegenheit bei steter Beschäftigung sich in die Art der altkölnischen Meister einzuleben, gelangen mit erstaunlicher Virtuosität diese rätselhaften Täuschungen. Nach seinen sonstigen Leistungen zeigt sich Anton Lorent



Abb. 2. Fragment der Wandbilder des Hensales im Kölner Rathaus.

gänzlich frei von solchem Raffinement und Künstler-ehrgeiz. Auch bleibt es auffallend, daß die Beschwerden über Vernachlässigung und Verfall des Clarenaltares nach der Anwesenheit Lorents in Köln keineswegs verstummen und seine Witwe erst im Herbst 1861 für Restauration der Gemälde in der Johannis-kapelle 400 Taler empfing. Hierdurch scheint mir vielmehr erwiesen, daß A. Lorent nur für die Renovierung von 1859/61 verantwortlich ist. Es ist ausgeschlossen, daß der nämliche Künstler die Wiederherstellungsarbeiten schon um 1834/37 begann, jedoch erst 1859/61 vollendet

habe, weil das Verhältnis der beiden Restaurierungen zueinander dieser Annahme widerspricht. Der Urheber der jüngsten Übermalungen hat doch wohl seine Unterlage als Original respektiert, sonst hätte er sich kaum so emsig bemüht, deren Stil zu bewahren, sie überall zu ergänzen und auszubessern.

Aber selbst mit dem Nachweis der Autorschaft Lorents bei jenen stillfälschenden Übermalungen des Clarenaltares fällt noch keineswegs die gesamte bisherige Kennzeichnung des beginnenden malerischen Stils in Westdeutschland. Es wäre sehr voreilig, einen gewissenlosen Restaurator gleichsam zum Erfinder und Schöpfer einer

⁶⁾ J. D. Passavant: „Kunstreise durch England und Belgien.“ Frankfurt 1833. Im Frühjahr 1831 vorbereitet, März 1833 herausgegeben. S. 406 fg. — „Die Köpfe in diesen Bildern sind meistens lieblich, besonders die der Frauen, ihre Form ründlich, das Kinn etwas spitz, (Merkzeichen des Meister-Wilhelm-Stiles). Der Ausdruck ist nicht sehr lebhaft, aber richtig; die Proportionen sind etwas lang und die Figuren in ihren Bewegungen denen der Skulpturen des XIV. Jahrhunderts ähnlich; die Flügel der Engel sind ründlich geschweift und in einzelne Federn endigend.“ Elenso „Kunstblatt“ 31. Jan. 1833. Nr. 10. — De Noël kannte von den Malereien an den Chorbranken nur die Bruchstücke, die nicht von den darübergespannten Gobelins bedeckt waren.

⁷⁾ Johanna Schopenhauer: „Ausflug an den Niederrhein und nach Belgien im Jahr 1828.“ (Leipzig 1831) S. 268.

⁸⁾ Vergl. Professor J. Hansen: „Meister Wilhelm und die Kölner Malerschule“ in der „Kölnischen Zeitung“ (1909) Nr. 31, 36, 41.

Kunstweise zu proklamieren, die sich annähernd gleichzeitig an verschiedenen Zentren in verwandten Formen entwickelte. Selbst die kritische Beurteilung des sog. „Meister Wilhelm“ beruht durchaus nicht bloß auf den Kölner Stücken, die den Händen Anton Lorents und Johann Anton Ramboux anvertraut waren. Die Stilanalyse kann ebenso von den zum Teil wohlgepflegten Gemälden der Galerien in Berlin, Frankfurt, München, Nürnberg und dem verstreuten Material der Privatsammlungen ihren Ausgang nehmen. Die Werke verwandter Schulen in Hamburg, Darmstadt, Stuttgart, Münster usw. dienen zur Vervollständigung und Kontrolle der Charakteristik. Der unanfeyhbare urkundliche Wert mancher dieser Arbeiten wird schon durch den ursprünglichen wohlerhaltenen Goldgrund gewährleistet und die Beachtung der Craquelüren und der Technik bringen weitere brauchbare Hilfsmittel.⁹⁾ Bei der Nachprüfung des Stils stehen außerdem noch unberührte Zeichnungen, Miniaturen und Holzschnitte, sowie bildliche Darstellungen ganz fremder Herstellungsart, z. B. gebrannte Scheiben, Wirkeisen, zur Verfügung. Es wäre schlimm um die Kunstforschung bestellt, wenn raffinierte Fälscher und gewissenlose, hochbegabte Restauratoren wohlbegründete Resultate vollkommen in Frage stellen könnten. Der Irrtum bezieht sich stets nur auf Einzelwerke und das Geheimnis der gelungenen Täuschung beruht in der subtilen, sich unbemerkt einfügenden Imitation, niemals in einer bewußten Umbildung oder Abwandlung nach fremdem Geschmack und Empfinden.

Es ist gegenstandslos, länger noch bei den Aussprüchen auch der trefflichsten Kenner über die Gemälde des Clarenaltars zu verweilen; in einem Gesamteindruck vermengten sich unentwirrbar die primitiven echten Grund-

⁹⁾ Die Annahme, daß ungefähr sämtliche Tafelbilder des XV. Jahrh. durch Übermalungen wesentlich verändert seien und deshalb für eine exakte Stilkritik unbrauchbar würden, ist durchaus irrig und übertrieben. Um nur einzelne, hochprimitive Stücke hervorzuheben, kann z. B. das Kölner Diptychon des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin Nr. 1627, das Flügelaltärtchen in Vierpaßform der Galerie Weber, Hamburg, Nr. 3, das Porträt Johanns II. des Guten in der Bibliothèque nationale zu Paris (Expos. d. Primitifs Paris 1904 Nr. 1) nahezu als unberührt gelten. Die Liste der frühen alt-deutschen Gemälde, die in allem wesentlichen ihren Charakter und ursprünglichen Zustand bewahrt, würde zu lang werden, um sie hier aufzunehmen.

lagen der Kompositionen mit den weichen, abrundenden oder auflösenden Zutaten.¹⁰⁾

Als zuverlässige Dokumente und Quellen kunsthistorischer Erkenntnis von ungetrübter Lauterkeit sind vorläufig nur die bereits gereinigten Flächen der äußeren Leinwandflügel zu betrachten und es mag wenige Reste mittelalterlicher Kunst geben, bei denen man mit gleicher Unmittelbarkeit einen Einblick in das Schaffen ihres einstigen Autors gewinnt. Man kann heute wieder die scharfen Züge verfolgen, mit denen der Stift von immanentem Stüßgefühl bis zur letzten Konsequenz getrieben, die Kompositionen bestimmte, die Figuren umriß und den Faltenwurf der Gewandung anordnete. Ein festes Durchdrungensein, ein sicheres Schalten mit oft erprobten Ausdrucksmitteln bekundet sich in der Art, wie jedes Glied nach dem Prinzip des Linearstils erfäßt, wie eine Menge mannigfacher Szenen vor uns ausgebreitet wird. Dies kann nur das Werk eines maßgebenden Meisters sein.

¹⁰⁾ Franz Kugler „Rheinreise“ 1841 (+Kl. Schriften II. 1854 S. 289) und „Geschichte der Malerei“ I. 1847 S. 267 beklagt aufs neue „den höchst verwerflichsten Zustand“, der ein Urteil bei den Außenseitern wie bei der legendarischen Darstellung auf der Tür des Tabernakels nur mit Vorbehalt gestatte. Er scheidet zwei Richtungen, „einen Künstler, der zwar das Bedürfnis nach einem unmittelbaren Ausdruck des Lebensgefühls empfindet, sich jedoch von dem konventionell gotischen Stile seiner Vorgänger noch nicht losmachen kann, Allem Anschein nach entriß ihn der Tod dem noch unvollendeten Werke, welches nun dem jüngeren, schon auf einem Höhepunkt stehenden Meister übertragen wurde.“ Außen sah er „noch Überreste von einem Gekreuzigten und vielen Heiligen auf rotem goldblumigem Leinwandgrunde“, „wahrscheinlich von einem Schüler des Meister Wilhelm.“ Es war die Grundlage der jüngsten vollkommen deckenden Übermalung. Körkte nun die Umwandlung des gesamten Clarenaltars in verändertem Stil von A. Lorent her, so kann das äußere Kreuzigungsbild nicht der bis 1861 verzerrte Beschluß seiner Wiederherstellungsarbeiten sein. Indem er als der letzte Restaurator das für ihn sichtbare zweite Gemälde, über dessen Reste kopierte, hat er dieses doch wohl als das Original anerkannt. — Eine berechtigte Würdigung des Clarenaltars verfaßte Karl Schnaase („Geschichte der bild. Künste“ 2. Aufl. Mittelalter IV 395 fg.), die steigert sich fast zu enthusiastischer Bewunderung. Ein Holzschnitt, die Abbildung der „Verkündigung“ in Unrissen ist beigegeben (Fig. 95). Die älteste Gesamtansicht, Holzschnitt von Neuer in München, findet sich bei Graf A. Raczynski: „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ (Berlin 1838) S. 89. Die Wiedergabe ist in Einzelzügen nicht unbedingt getreu, zeigt aber schon übereinstimmend jene aufgesetzten Engel oberhalb der Szenen der Jugend Jesu.

Der Schöpfer des Gesamtplanes betrachtete es als seine Hauptaufgabe, die umfanglichen Doppeltüren des Schreins, der den kostbaren Hort an Reliquien barg, mit einer prangenden, sich der Fläche anschmiegenden Zierde zu bedecken und eine Reihe von Vorstellungen zu künstlerischen Einheiten zusammenzufassen. Das architektonische Gerüst des Rahmens bot hierfür Norm und System. Die aufstrebenden Pfeiler und Spitzbogen heben die dominierenden Linien hervor, zerlegen die Tafeln in Felderreihen. Es besteht eine Wechselwirkung zwischen der vortretenden Einfassung und dem Spiegel koordinierter Bildflächen. Schon durch die Anordnung wird der Eindruck einer wohlgeordneten Fülle, der inneren Verknüpfung, des Reichtums und Glanzes erreicht, wie man ihn auch bei einem Prunkstück der Goldschmiedekunst oder vor dem Farbenteppich eines Glasgemäldes empfängt. Die Gestaltungskraft, die zunächst Einheit und Harmonie anstrebt, hält sich an dem folgerechten Aufriß emporstrebender und zusammenwachsender Bauglieder.

Die goldene Scheinarchitektur nimmt deshalb eine ausgezeichnete Stelle auf den Tafeln des Clarenaltars ein. Schmale, fein profilierte Pfeiler, schwarzurmissen, von Fialen begleitet und gekrönt, markieren die vertikale Scheidung; zwischen ihnen spannen sich zierliche Spitzbogen, rubinartig über Gold lasiert, sie tragen Wimperge, deren Giebel-dreiecke mit Maskerons gefüllt sind. Akanthus- und Efeublätter wachsen statt der Krabben und der bekronenden Kreuzblumen aus den Rändern. Hinter den Aufsätzen sind gefranste Teppiche zur Füllung eingespannt, das Dessin gibt einen lombardischen Seidenstoff in wechselnden Farben wieder. Als Sockel und oberer Abschluss dienen Reihen von Bogenöffnungen, deren Felder, um an den Glanz von Edelsteinen zu erinnern, Grün über Silber, Purpur über Gold lasiert sind. Ein hochroter Rand mit Goldrosetten besetzt umsäumt die Tafeln.

Bei den Darstellungen der Jugend Jesu und der Passion, die in diesen Rahmen eingelassen erscheinen, ist das Abbild wirklichen Geschehens erst eine zweite Forderung. Das Liniengefüge der Figurengruppen muß sich übersichtlich in einem Plan ausbreiten. Abstrakte Stilgesetze walten bei der harten Umgrenzung der mageren Figuren, die ihre

dünnen Glieder strecken oder wie geknickt sich in gotischem Linienischer Winden. Die Stoffmassen der seitwärts aufgenommenen Gewandung hängen bauschig mit tiefeingesunkenen Faltenbuchten oft wie über Ständer. Bei den Gruppen der unteren Reihe ist die Drapierung in reicherer Abwechslung der Motive durchgebildet. Die großen Linien des Faltenwurfes erhöhen wesentlich den Ausdruck der Bewegungen. Die bald abstehenden oder sich knapp anschließenden Mäntel und Untergewänder, vielfach nüanciert von tiefen Schatten bis zu den abgebleichten weißlichen Lichtern, verleihen den biegsamen Körpern in dieser Hülle eine Geschlossenheit, die in einzelnen Fällen einen statuarischen Charakter annimmt. Die Mittel zur Wiedergabe seelischen Empfindens in den Köpfen sind noch beschränkt. Haltung und Geberden sollen lebhaft reden, übernehmen an erster Stelle die Verdeutlichung jedes Vorganges. Schmale Arme heben sich, doch die Handflächen bleiben gewöhnlich zusammengeschlossen, die Finger zeigen nur ausnahmsweise freie Regsamkeit. Der Schädel ist stark überhöht, das Hinterhaupt unnatürlich hervorgewölbt, das Antlitz meist in derselben Dreiviertelansicht schief geneigt oder etwas zurückgeworfen wiedergegeben. Die lichtblonden oder roten Haare sind als zusammenhängende Masse behandelt. Alle Gesichtszüge in ihrer zeichnerischen Umschreibung, die langspaltigen Augen mit den hellbraunen Pupillen im Winkel, die feine Nase, die zusammengepreßten Lippen des vortretenden Mundes, die gewellten Locken erinnern an die spitze prononcierte Strichführung und die Routine der Miniaturen. Nur gelegentlich fällt die vielsagende Wendung eines Hauptes auf oder aus dem wirklichen Leben sind die derben Gestalten von Kriegsknechten in Zeitracht und silberner Rüstung zwischen die überlieferten Heiligtypen mit ihren feststehenden Geberden geraten.

Die Vorzüge der Kompositionen bestehen vorwiegend in der Prägnanz, mit der die biblische Erzählung zum Bild wird, das als Teil eines Ganzen und doch klar und in sich beschlossen den ihm zugeordneten Raumausschnitt harmonisch ausfüllt.

Es ist anziehend im einzelnen zu verfolgen, wie jede Geste und Wendung, jedes Motiv zur Hervorhebung der Symmetrie und als Füllung dem Zusammenschluss der Linien

nutzbar wird. Bald dehnen sich stark ausgeschwungene Einzelgestalten mit Gewandstücken behangen in fließendem Umriß auf dem Goldgrund oder die Figuren reihen sich zu Historien, konzentrisch einem Mittelpunkt zugewandt.

Bei der Wiedergabe aller Hauptereignisse der Heilsgeschichte war man bemüht, diese nach ihrem Verlauf und Gehalt in eine Formel zu kondensieren, die restlos in der gotischen Flächenbehandlung, dem Schwung der Konturen aufging. Es war leicht, mit Wahrung des vollen Gleichmaßes den Dialog zwischen der staunenden hl. Jungfrau und dem Erzengel Gabriel, der seine Fittiche mächtig entfaltet, im Austausch der Geberdensprache einander zugewandter Figuren auf die Fläche zu projizieren. Ähnlich gelang die zärtliche Begrüßung und Anrede und das schüchterne Zurückhalten bei der Heimsuchung (Tafel XII), die Befreiung der Stammeltern aus dem Schlund der Vorhölle, die Erscheinung des Auferstandenen, der sich lohleitsvoll dem lebhaft vorgestreckten Arm der Maria Magdalena entzieht (Tafel XIII). Für die Schilderung einer komplizierten Handlung oder starkbewegte vielfigurige Szenen wie „der Kindermord zu Bethlehem“ oder „der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten im Tempel“ reichen die engebegrenzten Darstellungsmittel kaum aus.

In einer sauberen Modellierung durch wohlvertriebene weiße Lichter und bräunliche oder mattrote Schatten im Inkarnat wird eine Wiedergabe gerundeter Formen wenigstens schon versucht. Die Farben sind an den Außenseiten mit doppelter Serie von Heiligen¹¹⁾

¹¹⁾ Bisher sind aufgedeckt, am rechten Außenflügel, alle auf karminroter (nicht ganz ursprünglicher) Folie: Die gekrönte s. katherina (Abb. 1) blond, in tieflaunem Obergewand, mit weißem Einsatz, Rad und Schwert in den Händen, in weinrotem Unterkleid, steht auf hellem zerklüftetem Felsboden; s. agnes mit schmalen Diadem, in den rundlich gebogenen Armen Palme und Lamm. Sie trägt ein purpurrotes Kleid mit braunem Futter; s. barbara in hellgrünem Mantel, gekrönt, mit blondem aufgelöstem Haar, sie hält Turm und Palme. — Darüber s. johannes baptista (Abb. 2) mit braunem Bart und Haar im Fell und grau-dauem Mantel, am Boden Blumen und Kräuter. Der greise Bischof s. nicholas in blauer Casula segnend und s. laurencius mit dem Rost in weinroter Dalmatika.

Auf dem linken Außenflügel unten: s. clara mit Monstranz und Buch, s. elizabeth als gekrönte Franziskaner-Nonne reicht ein Hemd dar. Von der Gestalt des Betlers ist nur noch ein Arm und Bein stumpf sichtbar. Soben erst freigelegt: s. maria magdalena,

tief und satt. Das Kolorit steigert sich in den Gemälden der Innenseiten zu lebhaften kräftigen Akkorden in einem reichen Wechsel warmer und matter Töne in Zinnober, Karmin, Rosa, Purpur, Tiefblau, Goldgelb und variiertem Grün.¹²⁾

Die Landschaft und die örtliche Umgebung wird nach primitiver Weise durch Steinhaufen und Blätterbüschel als Hügel und Bäume symbolisch angedeutet. Einige Figuren stehen auf falbem zerklüfteten Felsboden, bei andern sind Blümchen und hellgrüne Blätter an der Erde verstreut.

Ein merklicher Abstand wird fühlbar zwischen den Historien und den statuarischen Heiligengestalten, die in ihrer Anmut und der steten Wiederkehr ähnlicher Silhouetten besonders reif und abgeklärt erscheinen (Abb. 1 u. 2), doch auch die Gruppenbilder stimmen

eine der anziehendsten Gestalten in der geschmeidigen Anmut der Haltung, dem erlesenen Linienzug der Gewanddraperie und der pikanten Farbbelegung. Die Bullerin hat die linke Hand staunend erhoben, die Rechte faßt die goldene Salbbüchse. Auf dem Kopf trägt sie ein schwefelgelbes Häubchen, ein Schleier ist um Stirn und Kinn gezogen. Das goldblonde Haar hängt in dicken Flechten über die Schultern. Der maigrüne Mantel ist seitwärts aufgenommen und läßt unter dem sich auflösenden Saum der Zipfel das goldgelbe Futter hervorblicken. Das Unterkleid ist weiß. Alle mit goldenen Scheibenbändern.

¹²⁾ Die gereinigten Innenseiten der Leinwandflügel enthalten links unten: Die „Verkündigung.“ (Taf. XII.) Der krausköpfige Erzengel trägt zinnoberrotes Pluviale, Maria steht mit erhobenen Armen in karmin schillerndem Mantel über dunkelblauem Kleid. Bei der Heimsuchung (Taf. XI) zeigt Elisabeth ein maigrünes Obergewand über zinnoberrotem Rock, die hl. Jungfrau erscheint wieder in zartgetöntem Karmin. Es folgt der Zug nach Bethleh-em. Maria in Tiefblau wendet sich rückwärts, St. Joseph, schiefergrau gekleidet, trägt den Umhang der Madonna mit zinnoberrotem Futter auf einem Stab und führt den Esel. — Darüber stehen die Darstellungen: „Christus betet auf dem Ölberg“; er trägt einen graulila Rock darüber den Mantel in matterm Karmin, die schlafenden Jünger sind in harte Farben, Zinnober, Grün und Blau gekleidet. Auf dem Bild der „Gefangennahme“ trägt Judas einen maigrünen Mantel, Petrus steht in hochrotem Rock daneben. Es folgt „Christus vor Pilatus“ in denselben lebhaften Farben. — Auf dem rechten Flügel ist unten der „Kindermord des Herodes“, die „Rückkehr aus Ägypten“, „Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten im Tempel“ dargestellt. In der oberen Reihe Christus in matterem Umhang im Limbus (Taf. XIII), „Der Auferstandene erscheint Maria Magdalena“ (Taf. XIII), die einen moosgrünen Mantel trägt und „Die Himmelfahrt Christi.“ Jedes Gemälde h. 84 cm, br. 34 cm.

in ihren künstlerischen Qualitäten keineswegs überein. Die unteren Darstellungen verdienen im allgemeinen den Vorzug.

Nachdem eine moderne Transformation zum Reinalterischen den Bildern des Clarenaltares ihre herbe Strenge genommen und alle Härten ausgeglichen hatte, sprach man sie als zartsinnige Ergüsse einer durch die Mystiker Eckhart, Tauler und Suso inspirierten naiven Frömmigkeit an. Man nannte nach de Noëls, Moslers und Passavants Vermutung als Urheber den vielgepriesenen Meister Wilhelm, der laut Erwähnung des Limburger Chronisten von 1380 als ältester die Reihe großer deutscher Maler eröffnet. Diese Zuweisung beruhte jedoch nicht etwa auf historischer Grundlage, sondern ging aus der Überzeugung hervor, daß jener Bilderzyklus aus der Jugend Jesu nur einem hervorragenden Künstler zukomme.

Inzwischen hatten Kölner Lokalforscher, der Archivar Leonard Ennen¹³⁾ und J. J. Merlo¹⁴⁾ gefunden, daß der Maler Wilhelm von Herle 1358 bis 1372 als Werkstattinhaber und Hauseigentümer in den Schreinsbüchern genannt wird. Seit 9. März 1370 bis zum 3. Juni 1372 war Wilhelm von Herle in der glücklichen Lage, 7 mal namhafte Erb- und Leibrenten für sich und seine Gattin Jutta zu erwerben, ein Umstand, der auf eine besonders fruchtbare Tätigkeit in diesen Jahren schließen läßt. 1370 August 14. empfing „magister Wilhelmus“ den Lohn für Miniaturen im neuen Eidbuch. Er stand damals im Dienste der Demokratie, der es nach einer Erhebung gelungen war, eine neue Verfassung zu dekretieren, welche ebendiese Handschrift enthielt. In dem Rechnungsbuch der Mittwochs-Rentkammer¹⁵⁾ findet sich ferner zum 27. November 1370 noch die Eintragung (Fol. 22*): »Item pictori pro pictura domus civium 220 mr.« (c. 8000 Reichsmark), eine Position, die zuerst von L. Ennen ebenfalls mit dem Meister Wilhelm in Zusammenhang gebracht wurde, und zwar nicht ohne annehmbare Begründung. Bezahlungen für Malerarbeiten sind im Rech-

nungsbuch häufig notiert, doch nur drei Meister werden je einmal mit Namen genannt, außer Meister Wilhelm noch Tilman Eckart 1375 Juni 20. und der Schildermacher (clipeator) Christian Empgin 1380 Mai 16. Zweifel an der Person des Empfängers mußten auch bei kurzen Zahlungsvermerken als Ausweis für Beteiligte ausgeschlossen bleiben. Darum hat Merlo bei anerkannter Akribie in einzelnen Fällen übereinstimmende Positionen auf den vorher erwähnten Meister bezogen. Der Vermerk über die bezahlten Malereien im Rathaus als das nächste vollendete künstlerische Unternehmen folgt auf die Begleichung jener Miniatur des Meister Wilhelm. Schwerlich dürfte ein Zunftmeister, dessen Name das Rechnungsbuch überhaupt nicht enthält, hier als Urheber in Frage kommen. Es läßt sich auch kaum ein plausibler Einwand erheben, um die Identität einiger 1859 aufgedeckter Reste von Wandbildern im Hansesaal des Rathauses mit den 1370 bezahlten Leistungen zu bestreiten.

Vier Köpfe von Philosophen oder Propheten in phantastischem Aufputz, umschlossen von gotischem Maßwerk waren noch deutlich erkennbar. Sie erweisen sich durch erlesene Feinheit und Schwung der Linienführung bei weicher toniger Färbung¹⁶⁾ als die Schöpfung eines ausgezeichneten Künstlers. Mit ihnen wurde auch die kleinere Gestalt eines deutschen Königs von einer gemalten Brüstung im Hansesaal in das Wallraf-Richartz-Museum (Nr. 335/39) verbracht. Der böhmische rote Löwe im Wappen charakterisiert diese Figur als Karl IV., welcher 1349 und 1355 der Stadt Köln Privilegien verliehen hatte. Das Spruchband in seiner Hand zeigt die Aufschrift: „*Ir suelt des ryches noet besinnen wael vp verlies ind vp gewinnen.*“ Die Popularität der Mahnung dieser und ähnlicher Gestalten im Rathaus bekundet eine Abschrift aus dem XV. Jahrh. im Stadtarchiv.¹⁷⁾ Nach ihr erfolgte auch die Ergänzung der zum Teil verschwundenen Buchstaben. Sinnige kleinere Szenen in Drei- und Vierpässen voll Humor und manigfachen Anspielungen an Fabeln, Sagen, Legenden

¹³⁾ L. Ennen in der »Kölnischen Zeitung« (1859) Nr. 219, 239; (1864) Nr. 253, 274; »Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein« (1859) S. 212 fg.

¹⁴⁾ J. J. Merlo: »Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler« (1850).

¹⁵⁾ J. J. Merlo: »Annalen des histor. Vereins« (1888) Heft 39 S. 141. — W. Stein: »Akten zur Geschichte der Fassung und Verwaltung der Stadt Köln« (1893) I. S. XXVIII ff.

¹⁶⁾ Die Prophetenköpfe wurden von W. Batzern restauriert, und da zahlreiche Stücke der Malflächen abgelüftet waren, ist der Gesamtcharakter der Farben bei der Ergänzung alteriert. Die beigefügte Illustration (A. 3) gibt ein Fragment vor der Wiederherstellung wieder.

¹⁷⁾ E. Weyden im »Organ für christl. Kunst« XIV (1864) Nr. 17.

konnten leider nicht konserviert werden; Aquarellkopien von Maler Martin gelangten später in das historische Museum.

Meister Wilhelm ist also keine mythische Vorstellung, sondern eine historische Person. Die Schlußfolgerungen, die uns vielleicht berechtigenden, die Malereien aus dem Hansesaal auf seinen Namen zu taufen, sind kaum gewagter als jene Kombinationen, die mit dem Dombild den Namen Stephan Lochner verknüpfen. Möglicherweise gelangt die Hypothese nach ihrer Verjährung zu einer ähnlichen Gemeingültigkeit. Das Andenken beider Künstler hat uns nur ein Zufall in der Fremde bewahrt. Beschäftigten sich zeitgenössische Aufzeichnungen in Köln auch nur gelegentlich mit den Werken heimischer Maler, dann bestände die Kölner Schule nicht fast ausschließlich aus Anonymen.

Für die kunsthistorische Einordnung und die Benennung des Clarenaltars ist es nun von unleugbarem Werte, daß die an den Außenseiten aufgedeckten Heiligengestalten mit jenen Prophetenköpfen aus dem Hansesaal eine so vollkommene stilistische Übereinstimmung in allen Einzelheiten verbindet, daß sie nur von derselben Hand in annähernder Folge herrühren können (vgl. die Textabb 3). Mit dem nämlichen Wurf großzügig-fließender Linien sind alle Formen umschrieben; die Umrisse der biegsamen Gliedmaßen, die gewundene Haltung, die in flotten Strichen gegebenen Andeutungen der feinen Gesichtszüge lassen kaum irgendwelche Unterschiede wahrnehmen. Die Köpfe sind wiederum in ähnlicher Stellung in Dreiviertelansicht aufgefaßt, die braunen oder grauen Pupillen als Ausdruck lebhafter Erregung in die Augenwinkel geschoben. Der Ansatz beginnender Ringe unter den Lidern wird angedeutet und an der Stirn zeigen sich die gerunzelten Querfalten. Ebenso verwandt ist die Wahl der Farben, und bei der Ausführung glaubt man wiederum die auftauchende Absicht zu erkennen, der Modellierung und einer breitflächigen malerischen Behandlung bescheidene Konzessionen einzuräumen. Leise erst bereitet sich der Umschwung vor, doch die Ära des reinen Linearstils in voller Reife neigt sich zum Ende.

Die beiden Wappenschilde, die auf dem Bild „der Darbringung im Tempel“ an der Altarmensa angebracht sind, mit dem goldenen

gekrönten Löwen in blauem Feld haben vielleicht Bezug auf eine Stiftung der beiden Gräfinnen Philippa († 1352) und Isabella († 1354) von Geldern, die im Clarenkloster begraben lagen. Die Grenzen der Lebenszeit Meister Wilhelm's bestimmen jedenfalls auch die äußersten Termine für die Entstehung des Clarenaltars.

Der Urheber der Prophetenköpfe aus dem Hansesaal wie der Gemäldezyklen des Clarenaltars ist der letzte bedeutende Vertreter jener Malerei, deren Prinzip des Gleichmaßes und Wohlklanges im Zusammenschluß der Figurengruppen, bei der Behandlung der Flächen und der Massengliederung von der dekorativen Architektur der Hochgotik abgeleitet ward. Er ist kein Wegbahner, er setzt fort und bildet weiter, was Generationen vor ihm erdachten und geistig durchdrangen; viele Fäden reichen von seinem umfangreichen Werke zu der gewaltigen monumentalen Hauptschöpfung der Kölner Malerschule um die Mitte des XIV. Jahrh., zum Bilderschmuck der Chorbrüstungen¹⁹⁾ und Kapellen des Domes. Die Anspannung der gestaltenden Kraft zur Bewältigung vieler neuartiger Szenen wirkt hier ungleich imposanter; den auch im Maßstab gesteigerten Figuren ist noch eine kantige Härte und strenge Gebundenheit in allen Bildungen eigen, die ihren Eindruck erhöht und verschärft, namentlich da die ausgedehnten Reste fast unberührt, frei von mißlungenen Herstellungsversuchen dastehen.

Der Urheber des Clarenaltars behandelt nicht in ähnlicher Weise die Folien seiner Kompositionen als Träger eines amüsanten ablenkenden Formenspiels; er ergibt nicht eine solche Fülle ornamentaler Einfälle unterschiedlicher Klassen über die Flächen, die als einfassende Streifen, Teppichgrund oder Füllungen behandelt werden. Während in dieser Ornamentation der Domsranken konstruktive Elemente mit zierlich bewegten kecken menschlichen Figürchen abwechseln, bevorzugte der Meister des Clarenaltars vegetabile Gebilde und geometrische Muster. (Nur die Maskerons in den Wimpergen bilden die Ausnahme.) Seine Art ist vergleichsweise geschmeidiger, mehr ausgeglichen, doch auch konventionell. Er gebietet nicht mehr über

¹⁹⁾ A. Steffens in dieser Zeitschrift XV 1903 Sp. 129 fg.

jenen unerschöpflichen Schatz frischer Vorstellungen und Motive, obwohl auch seine klare Verbildlichung der Hauptereignisse des Lebens Jesu eine höchst ergiebige Erfindungsgabe dokumentiert.

Die vollendete Wiederherstellung des Clarentales in unverfälschter Ursprünglichkeit wird unseren spärlichen Besitz einheitlicher wohlkonservierter Gemäldefolgen des XIV. Jahrh. um ein kostbares Monument bereichern. Ein

wichtiges Problem der deutschen Künstlergeschichte wird der Lösung näher geführt, und die wiedergewonnenen Bilderreihen, die in den Verlauf der geschilderten Begebenheiten auch neue, bisher selten dargestellte Vorgänge (z. B. das Bad des neugeborenen Christkinds) aufnehmen, bieten gehaltvolles Material für stilistische wie ikonographische Betrachtungen.

Bonn,

E. Firmenich-Richartz.

Die Madonna mit der Wickenblüte.

I.

Vor ungefähr 6 Jahren machte ich gelegentlich einer genauen Untersuchung meinen verstorbenen Direktor Professor Aldenhoven darauf aufmerksam, daß große Partien der Madonna mit der Wickenblüte so sehr die Spuren zeigten im Malverfahren des XIX. Jahrh. hergestellt zu sein, daß der Urkundenwert derselben gleich Null sei. Aldenhoven konnte sich indessen nicht entschließen, an dem Ursprung des Bildes aus dem XV. Jahrh. zu zweifeln, wenn immerhin er es schon in der Geschichte der altkölnischen Malerschule mit großen Reserven behandelt, es auch in dem Katalog der Gemäldegalerie von 1902 nur noch als „Schule Meister Wilhelms“ aufgeführt und ihm so den hohen Wert genommen hatte, welchen er ihm durch die Aufstellung an hervorragender Stelle ursprünglich gegeben. Auch ich selbst konnte mich nicht entschließen, das gesamte Bild für eine neuzeitliche Nachahmung zu halten, da immerhin die Fleischpartien einen guten Eindruck machten.

Es war mir damals nicht bekannt, daß Herr Restaurator Fridt seinerseits Herrn Direktor Aldenhoven schon den Verdacht geäußert hatte, daß das Ganze eine Imitation des XIX. Jahrh. sei. Er hatte diesen namentlich geschöpft, als das Bild wegen einer aufgesprungenen Fuge zusammengefügt und unter seiner Aufsicht parkettiert worden war. Erst als die jüngsten Entdeckungen am Clarental gemacht waren und das Tun und Treiben in Köln am Beginn des XIX. Jahrh. in ein eigentümliches Licht trat, wiederholte mir Fridt persönlich seinen Verdacht, dem ich jetzt umso mehr beitrage, als ich insofern spezieller Vergleiche an Bildern des XIX. Jahrh. mich

überzeugt hatte, daß jene eigentümlichen krankhaften Erscheinungen, welche mich an unserm Bilde so befremdeten, schon in viel früheren Epochen des XIX. Jahrh., als gewöhnlich angenommen wird, auftraten. Überdies hatte eine längere Sammlertätigkeit auf dem Boden Kölns mich so manchen Blick rückwärts in jenes Tun und Treiben der früheren Sammlergenerationen tun lassen, daß mir der Gedanke an eine völlige Neuschöpfung nicht mehr fremd war. Die genaue gemeinsame Nachprüfung ergab denn auch, daß der gewissenhafte Techniker das richtige getroffen hatte, sodaß ich also im Nachfolgenden sein Wort eigentlich mehr führe wie mein eigenes.

Zunächst spreche ich von dem, was mich seit Jahren als modern angemutet hatte, von der Form der Craquelierung ganz weiter Flächen der Malschicht. Es ist jene Form der krankhaften Reißungen, welche die technische Erklärung in der Regel einem irrationalen Gebrauch des Asphaltbrauns zuzuschreiben pflegt, — obschon ja auch noch andere maltechnische Gründe mitwirken — jenes Verfahrens also, für welches man Hans Makart als den typischen Vertreter anzuführen liebt und von welchem sich bemerkt findet, es kommt etwa seit den mittleren Jahrzehnten des XIX. Jahrh. vor. Proben finden sich in fast allen Galerien auch von vielen anderen Malern, so sind z. B. — um für den, der Vergleiche ziehen will, in der Nähe zu bleiben —, im Wallraf-Richartz-Museum selbst, außer vielen anderen 2 Exempel allergrößter Ausartung zu studieren: „Der ungarische Dorfheld“ von der Hand Munkacsys und das Bismarck-Porträt von Lenbach, 2 Bilder, deren dunkle Hintergründe schon seit vielen Jahren er

schreckende Ruinen sind, während die von dem Braun nicht durchsetzten helleren Fleischpartien sich meist noch ganz wohl erhalten präsentieren.

Diese Craqueluren gehen nun auf der Vorderseite der Madonna mit der Wickenblüte durch die gesamten Gewandpartien der Mutter und des Kindes und werden stärker oder schwächer, je nach dem Maße der Beimischung dunkler Bestandteile. Mit bloßem Auge kann der Laie eine mehrere mm breite Reißung an demjenigen wahrnehmen, wonach das Bild benannt ist, nämlich an der Wickenblüte selbst, und unter der Reißung der dünnen Malschicht bemerkt er dann den weißen, gut erhaltenen Kreidegrund. Bei den Heiligeufiguren der Flügel, welche dergleichen dunklere Bestandteile in geringerem Maße enthalten, ist jene Erscheinung zwar schwächer, aber doch in den wenigen dunkleren Stellen unverkennbar, so z. B. an dem Gewand der Barbara.

Auf der Rückseite sind die Reißungen vollends kraß; sie verbreiten sich in einer zum Teil widerlichen Weise über die ganze Fläche. Wie stark sie sich bemerkbar machen bei dem dunklen Gewand des einen Schergen oben zur rechten Kopfseite des Heilands, geht schon aus der photographischen Reproduktion bei Scheibler und Aldenhoven auf den ersten Blick hervor. Die Risse nehmen hier eine Breite von mehreren mm ein und wirken jetzt noch gradezu klaffend, trotzdem irgend wann einmal ein Restaurationsversuch stattgefunden haben muß. Dann kehren sie auf der ganzen Bildfläche wieder im Maße der Beimischung von dunkelbraun in den Gewändern, namentlich in demjenigen des Heilands, auch selbst in den helleren Gewändern der Schergen, in welchen die Schattierungen durch braun bewirkt sind.

Immerhin aber hätten auch jetzt noch die Fleischpartien der Vorderseite des Bildchens stutzig machen können. Indes bei genauerer Untersuchung mit der Lupe zeigte Fridt, daß selbst auch in den Fleischpartien überall da, wo nur geringe dunkle Bestandteile zu Schattierungszwecken gebraucht waren, z. B. an Mund, Nase und Wange, dieselbe Form der Reißung der Malschicht, wenn auch klein, aber unzweifelhaft erkennbar, vorliegt. Überall aber erschien wiederum unter diesen Reißungen der nackte weiße, verhältnismäßig recht frishe

Kreidegrund, nicht aber erschienen, wie beim Clarenaltar, darunter liegende ältere Schichten; wie denn überhaupt das Ganze, abgesehen von den pastos aufgesetzten Lichtern, überaus dünn gemalt ist, sodaß selbst auch in den normal gerissenen hellen Fleischpartien unter den winzigen Craquelierungen direkt der nackte weiße Grund erscheint, der seinerseits kaum merklich gesprungen ist, niemals aber jene für die alten Bilder gerade der frühen Periode so bezeichnende kräftige, durch und durchgehende, nach vorne hervorquellende Brechung zeigt, die das Auge des Prüfenden auf den ersten Blick beruhigt.

Der Goldgrund sodann läßt den Untersuchenden in einer eigentümlichen Unbestimmtheit zurück. Fast alle Kenner haben seither ihren Eindruck dahin zusammengefaßt, der Goldgrund sei nicht alt. Unsere neuerliche Prüfung unter Teilnahme zweier erfahrener Vergolder, welche mit dem Goldgrund zahlreicher alter Meisterbilder zu tun gehabt haben, ergab: der recht gleichmäßige Grund ist nur zart, aber keineswegs so stark brüchig, nach außen hervorquellend craqueliert, wie bei den zweifellos alten Bildern vom Beginn des XV. Jahrh. Aber es zeigt sich, daß man es ziemlich unzweifelhaft mit Glanzvergoldung zu tun hat, obschon die Vergoldung nicht auf den ersten Blick den Eindruck einer kräftigen alten echten macht. Eigentümlich aber erscheint das Schwanken bezüglich des Vorhandenseins des in der alten Technik vorliegenden roten Poliments. Wo in der Mitte des Grundes dieser hier und da durch leichte Abschrägungen bloßliegt, erscheint er weiß; manchmal nur findet sich, namentlich an den Rändern, ein schwaches Rot, welches aber, wie die erfahrenen Handwerker vermuten wollten, eher von einer Schellackschicht herrührt als von einem planmäßig aufgelegten Poliment. Kurzum man erhält eher den Eindruck von einem Experiment, welchem es gelungen ist, der alten Technik recht nahe, aber nicht gleich zu kommen. Auffallend große ausgeflickte Stellen wie bei ruinösen alten Bildern sind nicht vorhanden.

So weit das Maltechnische. — Beim näheren Durchdenken des Gegenstandes fallen nun noch weitere Widersprüche auf, welche, wenn nicht eben so beweisend, so doch erschwerend mitsprechen. Es zeigt sich z. B., daß alle 4 Charniere aus einem der alten Gepflogenheit nicht geläufigen Metall, nämlich aus Messing

statt aus Eisen sind. Auch die Form der Charniere ist bei keinem einzigen die solide kräftige der alten Bilder, sie könnten vielmehr von einem zierlichen Empiremöbel hergenommen sein. Zudem aber erscheinen sie wie von ungebübter Hand an dem Holz befestigt; nichts von jener kräftigen Befestigungsart der gotischen Bilder, bei welchen meist noch eine im gotischen Stil gehaltene, winzige aber scharf geschnittene Hohlkehle den Charnieren ihre Bewegungsfreiheit gibt.

Und nun die Tafel selbst! — Es läge nahe, daß der Maler zur Vollendung der Täuschung sich einer alten Tafel bedient hätte, auf welcher noch wenige unkenntliche Reste irgend einer alten Malerei vorhanden wären, was das Raffinement natürlich nur erhöhen würde. Aber auch das dürfte nicht einmal der Fall sein; wenigstens erscheinen die Randprofile so sehr der straffen, alten, soliden Art widersprechend, an manchen Stellen so schief und schlecht gelungen, daß man eher vermuten sollte, die ganze Tafel sei von ungebübter Hand hergestellt. Darin bekräftigt mich die Beobachtung, daß die Ränder der 3 Bretchen direkt in jener Weise, in welcher man imitierte Holzskulpturen usw. „alt“ zu machen pflegt, absichtlich bestoßen erscheinen. Indessen will ich das nicht zu stark ürgieren, vielleicht sind die Bretter doch noch von irgend einem alten Bilde hergenommen und enthalten irgend einen alten, jetzt nicht mehr mitwirkenden Rest von Farbe.

Nun aber setzen sich die Widersprüche in das rein inhaltliche des Bildes fort: Der Künstler — denn als solchen muß man den Neuschöpfer bezeichnen — strebte darnach, auf den beiden Seiten dasjenige von dem Stil altkölnischer Maler wiederzugeben, was ihm als die charakteristischen Extreme erschienen war: Auf der Vorderseite das Zarte, Mystische, Sentimentale der Madonnendarstellungen und Heiligengestalten, auf der hinteren Seite das brutale Rohe des aufkeimenden Realismus des frühen XV. Jahrl.; dadurch verwickelte er sich in einen Widerspruch, indem er nämlich auf der Rückseite nicht etwa, wie meist zu erwarten, den englischen Gruß, stehende Heiligengestalten, oder Christus als Schmerzensmann usw. gab, sondern die ausführliche Szene der Dornenkrönung, die zum Hervortreten dieses krassen Realismus ganz besonders Gelegenheit bot, in Wirklich-

keit aber in dieser Form eher in einer Passionsfolge an der Stelle ist, woher sie denn auch entnommen sein wird.

Bemüht aber, vorne das Sentimentale, auf der Rückseite das Rohe möglichst zu steigern, verfallt er, trotz allen genauen Studiums von Vorbildern — von diesen später noch näheres —, in jenen Manierismus, den dunkel schon so manch' einer dieser Schöpfung gegenüber gefühlt hat, und welcher auch Aldenhoven in seinem Buch über die altkölnische Malerschule augenscheinlich veranlaßte, einen fast mehr ablehnenden wie lobpreisenden Standpunkt einzunehmen (siehe S. 71 fg.). Die Rückseite behandelt auch Firmenich-Richartz mit gutem Gefühl recht abweisend (s. Zeitschr. f. christl. Kunst VIII, 236).

Zuletzt sind es auch die Farbentöne, welche befremden. Der Künstler kann den Geschmack seiner Zeit nicht ganz verleugnen. Er zeigt die Neigung, die naiven Bunttöne der Schule vom Beginn des XV. Jahrl. zurückzustimmen, so daß gewisse charakterlose Mischöne entstehen, wie z. B. das schmutzige braunviolett — wenn man den Ton so bezeichnen will — an dem Mantel der Madonna, der zugleich um das Kind gewickelt ist, auch auf der Rückseite in den buntvariierten Kostümen der Schergen überall das Bestreben, durch ständige Untermischung eines gewissen Braun die Töne zurückzustimmen. Zum Teil freilich wird der unerfreuliche, verwaschene Eindruck von den unsoliden Farben und Malmitteln und deren starkem Nachdunkeln herühren. Der ursprüngliche Eindruck der Farbenskala wird etwa der Gewandbuntheit des neuerdings so beliebt gewordenen Begaschen Familienbildes unseres Museums vom Jahre 1821 nahe gekommen sein.

Nun noch eins: Woher stammt unser Bild? Es sei daran erinnert, wie nicht nur in der Boisseree'schen und Wallraf'schen oder den sonstigen kölnischen Sammlungen, sondern in allen Sammlungen der Welt überhaupt bei eminenten Stücken, wie es unsere Madonna sein müßte, sich überaus gerne, wenn auch nicht notwendig, die Herkunft eines Bildes in seiner ferneren Benennung dauernd festzusetzen pflegt. Der große van der Weyden wird in der Boisseree'schen Korrespondenz das Bild aus Columba genannt. Man sehe auch „die Maria mit dem Kinde“ auf Goldgrund, welche Melchior bei der kranken Nonne

11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

fand“ (Sulp. Boiss. I, 17); fernere Beispiele sind der „Clarenaltar“, aus dem Clarenkloster „das Bild aus der Rathuskapelle“, als ständige Bezeichnung für die später eintretende „Dombild“ usw. usw. Bei der Madonna mit der Wickenblüte, welche ein De Noël, der doch Wallrafs Erwerbungen stets verfolgt hatte, als ein hervorragendes Stück Meister Wilhelms bezeichnen wollte, fehlt dergleichen völlig. Sie kommt aus dem Dunkeln. Auch das ist, wenn nicht ausschlaggebend, so doch nicht geeignet, das Vertrauen zu erhöhen.

Hier könnte der Beweis abgeschlossen werden; dasjenige was mit den Augen wahrnehmbar ist, was heute für uns die Madonna mit der Wickenblüte ausmacht, ist im Malverfahren des XIX. Jahrh. hergestellt.

Freilich wird sich der Verfasser nicht dem Optimismus hingeben anzunehmen, daß nunmehr das Stückchen, das mehrere Menschenalter hindurch so viele Liebe gefunden, mit dem so viele namhafte Spezialforscher, die einen durch Reden, die andern durch Schweigen, verbunden sind, ohne weiteres preisgegeben werden wird. Aber ich kann nur wiederholen, was ich andeutete: im besten Falle würde man, entschliesse man sich wirklich zur Auflösung der sichtbaren Schichten, darauf stoßen, daß der Verfertiger ein altes Brett genommen, auf dem noch unwesentliche Farbenreste vorhanden waren, die vielleicht sogar einer anderen Zeit und Kunstprovinz angehörten, und dasjenige, was heute zutage liegt, garnichtstilistisch, vielleicht nicht einmal im Sujet mitbestimmt haben. Für die unangebrachte Dornenkörnung der Rückseite halte ich selbst dies für ausgeschlossen; sie ist freie Erfindung oder vielmehr Pasticcio aus allenthalben zusammengeholten Motiven. Bestenfalls am vorderen Mittelbilde würde sich vielleicht etwas finden. Indes nach der Untersuchung, nach welcher die Fleischpartien so blank und dünn auf dem weißen Grunde liegen, ist auch das unwahrscheinlich, so daß zu einer Abwaschung, in der Erwartung etwas Wertvolles darunter zu finden, wie beim Clarenaltar, nicht geraten werden kann. Dann wird man besser tun, das Bildchen, wie es ist, in der Galerie zu belassen, aufrichtig als Neuschöpfung des XIX. Jahrh. zu bezeichnen und so ein Denkmal an jene Zeit sein zu lassen, in welcher Köln der Mittelpunkt des

nationalen Aufschwungs zum Studium altdeutscher Malerei war. Auch so ist es für unsere Stadt keineswegs wertlos geworden.

Unwillkürlich wirft nun der Sammler, nachdem eine solche Aufdeckung geschehen ist, die Frage nach dem Urheber auf, in der Regel indes mit wenig Hoffnung, sie zu beantworten. Selbst bei Fälschungen vom heutigen Tage muß er sich meist begnügen, die Fälschung an sich festzustellen, ohne den Urheber aufdecken zu können; wie vielmehr bei einer solchen, deren Entstehung so weit zurückliegt, mag es sich nun um direkten Betrug, um eine künstlerische Mystifikation, was mir wahrscheinlicher erscheint, oder um eine getrübe Überlieferung handeln, das letztere in dem Sinne, daß ein als eine Imitation offenkundig geschaffenes Werkchen allmählich unter die echten Stücke aufgenommen wurde. Fast könnte man überhaupt einwerfen, es sei müßig, der Frage nachzugehen; und freilich, geschieht das gegenüber Objekten, welche in der Gegenwart auftauchen, so dient es dem Zweck der zukünftigen Bekämpfung; in einer so weit zurückliegenden Vergangenheit aber fällt auch das weg. Indes für den Kunsthistoriker, der sich für die Malereigeschichte des XIX. Jahrh. interessiert, und auch für den Kölner Sammler von heute im besonderen hat es einen gewissen Reiz, sich eine kurze Weile in das ganze Künstler-, Sammler- und Kunstgelehrtenmilieu des Köln vom Beginn des XIX. Jahrh. zurückzusetzen, und beantwortet er dann auch jene Frage nach dem Urheber nicht mit Namensnennung, so wird er doch, sofern er zeigt, daß der Boden für eine solche Neuschöpfung im allgemeinen da war, für jeden, bei dem noch ein Rest des Mißtrauens zurückgeblieben sein könnte, daß man in der letzten Zeit am Rhein wichtige kunstgeschichtliche Urkunden leichtfertig behandelt habe, auch diesen letzten Rest beseitigen. Und so seien dieser Frage etliche Abschnitte gewidmet.¹⁾ (Fortsetzung folgt.)

Köln.

Poppelreuter.

¹⁾ Auf die in der „Kölnischen Zeitung“ Nr. 31, 36 und 41 gemachten dankenswerten Mitteilungen aus dem Kölner Stadtarchiv und die daraus gezogenen Schlüsse gedenke ich in der Fortsetzung zurückzukommen.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

Drei sitzende Holzmadonnen des XIV. Jahrh.
(Sammlung Schnitzgen.)

Abhandlungen.

Drei sitzende Holzmadonnen des XIV. Jahrh.

(Mit 8 Abbildungen,
Tafel XIV.)



ner Serie von 14 sitzenden Madonnenfiguren der Hochgotik, die mit Ausnahme von zwei westfälischen Exemplaren, zwei französischen, einem englischen, sämtlich rheinischen Ursprungs sein dürften, sind die drei (nach Aufnahme Stoedtners), hier abgebildeten, zur Betrachtung entnommen. — Sie stellen diesen eigenartigen Typus des in der Regel auf dem linken Knie der Gottesmutter stehenden tunikabekleideten Jesukindes dar, welcher als eine Art rheinischer Spezialität für die zweite Hälfte des XIV. Jahrh. bezeichnet werden darf. Daß er fast ausschließlich im Rahmen der Holzplastik zur Ausführung gelangte, also nicht im unmittelbaren Zusammenhang mit der Steinarchitektur, mag um so mehr auffallen, als er aus der aufstrebenden Hochgotik herausgewachsen ist; denn als ihr Produkt erscheint der vom Knie der Mutter ganz selbständig, nur durch deren Hand umfaßte, bzw. gehaltene, in falenartiger Schlantheit emporragende Knabe. Obwohl in Frankreich entstanden, ist dieser Typus dort nur wenig ausgeführt worden, desto häufiger in den Rheinlanden, wo in dessen Entwicklung eine große Mannigfaltigkeit nachgewiesen werden kann.

1. Obwohl (vor mindestens 25 Jahren) bei einem Kölner Antiquar gefunden und bisher allseits für ein heimisches Erzeugnis gehalten, wird diese überaus graziose Gruppe doch als französisches (oder flandrisches) Juwel zu gelten haben, nicht nur weil sie aus Eschenholz geschlitten ist. Bei einer Höhe von 62 cm, bei einer Breite von 23 cm (zu deren noch je 10 cm für das Sedile mit dem Strebepfeilerabschluß hinzukommen) hat sie ihre ursprüngliche Polychromie, die mit Ausnahme von Karnation, Haar und Schleier, wie des spärlichen Futterumschlags ganz in Glanzgold besteht, ziemlich gut bewahrt. — Die Figur ist äußerst schlank, die Drapierung ungemein plastisch, weil sehr tief gearbeitet, mit ganz ungewöhnlicher Betonung

des Körpers. Die Bewegung der den Apfel reichenden jugendlichen Mutter ist voll Anmut, nicht minder die des so lieblich wie lebhaft aufblickenden Kindes, dessen Greifen nach dem Schleier zugleich der Natur vortrefflich abgelautet ist, die Innigkeit der Beziehungen noch besonders versinnbildend. Der vom linken Fuß der Gottesmutter niedergehaltene Drache ist eine aus der, (hier im übrigen total überwundenen) romanischen Periode nachklingende Reminiszenz, die sich vereinzelt noch lange erhalten hat. — Bis nahe an den Anfang des XIV. Jahrh. wird die kostbare Gruppe zurückdatiert werden müssen, die im Rheinland vielleicht Schule gemacht hat, ohne je vollkommen erreicht worden zu sein.

2. Bei einer unteren Breite von 42 cm 94 cm hoch, aus Nußbaum geschnitzt, was an sich schon für den kölnischen Ursprung spricht, neben dem Umstand der Erwerbung von einem Euskirchener Antiquar (vor mehr als 30 Jahren). Nicht so plastisch gehalten wie 1, ist diese Gruppe durch den Überwurf des Mantels über den Arm mehr in die Breite entwickelt, zu deren Betonung der große Zipfelumschlag erheblich beiträgt. Die etwas dick gehaltenen Köpfe sind den schmalen Schultern gegenüber um so auffälliger; das stark gewellte Haar ist für die Aufnahme einer Metallkrone eingeritzt. Neben dem Apfel in der stark ausladenden Rechten erscheint das Vöglein in der Linken des Kindes als ein neues, (aus der Taube wohl in Frankreich hervorgegangenes) gerade im Rheinland (speziell Euskirchener Gegend) für den Schluß des XIV. Jahrh. charakteristisches Motiv. Auf diese Zeit weist auch der Schlitz in der Tunika des Kindes, wie die Polychromie hin: Goldrossetten auf dem weinroten Mantel und namentlich das aus Stuck gebildete steinverzierte Börtchen am Hals.

3. In Frankfurt gekauft, aber von Köln dorthin gebracht, wo es kurz vor 1400 entstanden sein wird. Die 77 cm hohe, unten 38 cm breite Nußbaumfigur zeigt die Mutter in ähnlicher, aber flacher behandelter Draperie, das Kind in ganz nach vorn schauender Haltung. Die beiden anmutigen Köpfe sind in ihrer rundlichen Gestaltung sehr bezeichnend für den Kölner Ursprung. Obergewänder Gold mit blauem Futterumschlag; Untergewand rot. Schnitzgen.



itzende hochgotische Holzmadonna in der Dreikönigenkapelle des Kölner Domes

(Mit Abbildung.)

schließt sich den vorstehend abgebildeten und beschriebenen drei Figuren an, den Übergang von 1 zu 2 bildend. — Vor etwa 25 Jahren wurde sie mir aus Füssenich bei Zulpich geschickt. Durch ihre vorzügliche Komposition und Ausführung, wie durch ihre ungewöhnlich reiche ursprüngliche, dazu gut erhaltene Bemalung, behauptete sie den Ehrenplatz in meiner Skulpturensammlung.

Als es sich, nach Abbruch des defekten und baufälligen Barock-Mausoleums (das bis 1864 den Dreikönigenschein barg), darum handelte, der hinter ihm gelegenen Altarmensa, welche bis 1876 das herrliche Bronzeepitaph des Jacobus von Croy bekrönte, (vergl. diese Zeitschr. I, 243 und IX, 321) einen neuen würdigen Aufsatz zu beschaffen, welcher hier dem Kultus der Gottesmutter und der hh. Dreikönige gemeinsamen Ausdruck verleihen sollte, opferte ich für diesen Zweck das Juwel meiner Sammlung, nebst zwei in München von mir erworbenen, ebenfalls hochgotischen altpolychromierten Standfiguren aus einer Dreikönigengruppe. Bildhauer Mengelberg, dem das Domkapitel die Ausführung des Aufsatzes übertrug, komponierte dazu die dritte kniende Figur, der für dessen Mittelschrein bestimmten Madonna ihren (wohl zur späteren Anbringung einer Metallkrone etwas verkürzten) Schleier geschickt ergänzend.

Die hier gebotene Abbildung entspricht dem Zustande, in welchem die Figur in meinen Besitz gelangte, mit Ausnahme der spätgotischen altvergoldeten Messingkrone (aus der Kunstauktion Garthe, 1877). (Ohne dieselbe) 93 cm hoch, 41 cm breit, 37 cm tief, zeigt sie in ihrer Gestalt eine Schlankheit, in ihrer Draperie ein Ebenmaß, in ihrer Haltung eine Grazie, daß sie an die französische Plastik um 1300 erinnert, ohne ihr aber eingereicht werden zu dürfen, denn an ein Erzeugnis der frühen Kölner Schule, etwa aus der Mitte des XIV. Jahrh. wird hier zu denken sein. — Darauf weisen, außer dem Nußbaumholz und der Fundstätte, hin die welligen Haare, die rundlichen Köpfe mit dem weichen Kinn, die plumpen Hände, die feine Fältelung oberhalb und unterhalb des Gürtels,

die tiefgearbeiteten Schleiffalten des Schöbes, die Bestie unter dem Fuße, namentlich aber auch die Polychromie, die derjenigen an den Apostelfiguren des Domhochchores sehr verwandt ist. Das Untergewand ist, in Nachbildung der zweifellos in Deutschland, höchst wahrscheinlich in Köln selbst gewebten frühgotischen Tiermuster, mit Adlern und Löwen nebst Sternmedaillons, Gold auf blauem Grund, verziert, der Mantel (abgesehen vom Futterumschlag) ganz in Glanzgold ausgeführt. Gürtel und Mantelschleife sind den, vornehmlich in Köln, gewirkten (in meiner Sammlung mehrfach vertretenen) Börtchen nachgebildet, und die hier so beliebte, aus Stuck und bunten Glasfüßen nebst Bergkristallkabochohs gebildeten Verbrähungen sind in ungewöhnlicher Fülle zur Verwendung gelangt, im Halsausschnitt an die frühere Art der Parura wieder anknüpfend. — Die Gliederungsverhältnisse der Gottesmutter (in denen sonst ein gewisses Mißverhältnis zwischen Ober- und Unterkörper leicht auffällt), sind hier ungemein harmonisch; die Stellung des durch eine, in dieser Zeit seltenen, Anmut ausgezeichneten Kindes mit seiner segnenden Gebärde, in seiner, unten faltenreicher als gewöhnlich aufstoßenden feierlichen Toga rundet die Gruppe prächtig ab, gegenüber der langgezogenen Mantelschleife, aus welcher der rechte, zu kurze Arm ungeschickt herauslangt. Trotz des Ernstes im Ausdruck und der Erhabenheit in der Erscheinung der thronenden Gottesmutter wie ihres segenspendenden Sohnes läßt die ganze Erscheinung an Grazie nichts zu wünschen übrig. — Das Sedile, über welches der Mantel in gefälligem Umschlag herunterfällt, ohne seine Linien wesentlich zu verdecken, ist seitlich mit einer in Lasurfarben aufgemalten Arkatur geschmückt, wie sie gerade an dieser Stelle sehr beliebt war, in der Nachbildung einer mit plastischem Maßwerk verzierten Sitzbank. Der hier von Mengelberg hinzugemalte Engel sollte in der neuen Umgebung die Seitenwirkung der Gruppe noch erhöhen unter der (in der Predella) die hh. Dreikönige stehen, flankiert von je 2 Büstchen aus dem Clarenaltar, der bis 1859 ihrer 12 barg, von denen noch 10 vorhanden. Schautgen.



Hochgotische Holzmadonna in der Dreikönigenkapelle des Kölner Domes, (früher Sammlung Schnütgen).

Das Rationale bei den Bischöfen von Augsburg.

(Mit Abbildung.)

In Bayerischen Nationalmuseum befindet sich ein schönes Grabmal des hl. Simpertus, Bischofs von Augsburg. Es stammt aus Augsburg, von wo es nach München kam, wurde 1492 angefertigt und gilt als Arbeit des Meisters vom Horlindendenkmal. Die Figur des hl. Bischofs ist nach Brauch in vollem Pontifikalornat dargestellt und zwar merkwürdigerweise auch mit dem Rationale.¹⁾ Dasselbe hat die Form einer die Schultern umziehenden, reich mit Rankenwerk ornamentierten Binde. Vor der Brust und auf den Schultern ist es mit großen, symbolische und figurliche Darstellungen enthaltende Rundscheiben geschmückt, unterhalb deren kurze, mit Franzen besetzte Behänge angebracht sind. Daß es sich bei dem Schultererschmuck um das Rationale handelt, kann nicht zweifelhaft sein. Gleiche oder verwandte Form zeigt das Ornamentstück auch auf Eichstätt, Würzburger und Regensburger Bildwerken. Nichtsdestoweniger hat mich seiner Zeit die Grabfigur nicht veranlassen können, unter die deutschen Bischöfe,



¹⁾ Es sei auch noch auf eine andere Eigentümlichkeit bei der Gewandung der Grabfigur aufmerksam gemacht, die eigentümliche Befestigung des Manipels, die sich auch auf dem Grabmonument des Domscholasters Konrad Barischer († 1498) im Kreuzgang des Domes zu Augsburg nachweisen läßt, ferner bei den Grabfiguren des Abtes Johann Rubler (Ende XV. Jahrh.) im Kirchensaal des Kgl. Bayerischen Nationalmuseums und des Abtes Adam Leberwurst († 1696) in der ehemaligen Abteikirche zu Jneec bei Kaufbeuren.

bei welchen das Ornamentstück im Mittelalter in Gebrauch war, auch die Augsburger zu rechnen. Es war mir nämlich nicht gelungen, für die Verwendung des Rationale von seiten der Bischöfe von Augsburg einen weiteren Beleg

zu entdecken, die Grabfigur allein aber erschien mir nicht als genügender Beweis, weil das Rationale bei derselben ja seine Existenz lediglich der Phantasie des Künstlers verdanken konnte. Ist ja doch z. B. auch einer der Mainzer Erzbischöfe auf seinem Grabmonument im Mainzer Dom, Konrad von Weinsberg (1390—1396) — statt mit einem Pallium mit einem Rationale bekleidet. Ich war indessen im Unrecht. Das Ornamentstück muß wirklich um das Ende des Mittelalters von den Augsburger Bischöfen getragen worden sein. War es doch noch 1567 bei denselben in Gebrauch, wie ich in jüngster Zeit durch die handschriftlichen Akten der Diözesansynode von Dillingen, die am 15. April 1567 unter dem Fürstbischof Kardinal Otto Truchseß von Waldburg gefeiert wurde, mit aller Bestimmtheit feststellen konnte. Zu diesen im Ordinariats-

archiv zu Augsburg noch vorhandenen Akten gehört auch eine „Ordo et distinctio omnium agendorum in Synodo“ betitelte Anweisung über die bei der Synode zu beobachtende Rangordnung, über die gottesdienstlichen Funktionen, die Kleidung der Teilnehmer an der Synode usw. Der Weihbischof soll Pontifikkleidung anziehen, die Prälaten haben

mit Amikt, Albe, Cingulum, Stola, Pluviale, Stab und Mitra, wofern sie diese gebrauchen dürfen, zu erscheinen, die Mitglieder des Domkapitels und der sonstigen Stiftskapitel in Superpellicum und Pluviale, die Dekane, Kammerer und Pfarrer in Superpellicum, Stola und Kasel, die Angehörigen von Mendikantenorden in Amikt, Albe, Cingulum und Stola. Der Kardinal legt die Pontifikalkleidung an, und zwar trägt er als oberstes Gewand bei Anhörung der Predigt das Pluviale, für die Messe nach der Predigt aber nimmt er statt des Pluviales Kasel und Rationale an: *cardinalis, depositio pluviali capit casulam et rationale*. Nach Beendigung der Messe, heißt es dann weiter, entledigt er sich wieder der Kasel und des Rationales, und bekleidet sich von neuem mit dem Pluviale. Daß es aber wirklich so gehalten wurde, wie es der Ordo angegeben hatte, ersehen wir aus dem offiziellen handschriftlichen Protokoll der Synode, aus welchem also ebenfalls klar hervorgeht, daß auch der Augsburger Bischof sich

des Rationales bediente.⁵⁾ Seit wann dies der Fall war, muß dahingestellt bleiben. Hier sollte nur aus offiziellen urkundlichen Akten nachgewiesen werden, daß es wirklich bei demselben in Gebrauch war und daß sonach das Rationale der Grabfigur des hl. Simeon dem Tatbestand entspricht, wie er zwar nicht in den Tagen des Heiligen († ca. 808), wohl aber zur Entstehungszeit der Statue vorlag, und nicht auf eine künstlerische Velleität oder einen Irrtum des Künstlers zurückzuführen ist. Festgestellt war das Ornatstück bisher bei den Bischöfen von Würzburg, Regensburg, Eichstätt, Naumburg, Halberstadt, Bamberg, Paderborn, Minden, Speier, Metz, Prag, Olmütz, Toul, Lüttich, Aquileja und Krakau. Von jetzt an haben wir also zu diesen auch den Bischof von Augsburg hinzuzuzählen.

Luxemburg.

Jos. Braun S. J.

⁵⁾ Der Bericht über die Synode findet sich auch gedruckt bei Jos. Anton Steiner, »Synodi Dioecesis Augustanae« (Mindelheim 1766) I, 341.

Eine Pluvialagraffe im Schatz von St. Peter zu Salzburg.

(Mit Abbildung.)

Das spätere Mittelalter legte sehr viel Wert auf reich verzierte, kostbare Pluvialagraffen. Monumente wie Inventare wissen manches davon zu erzählen. Dabei ist die Zahl der Agraffen in vielen Inventaren ungemein bedeutend. Das Schatzverzeichnis von St. Paul zu London aus dem Jahre 1245 zählt ihrer z. B. 28 auf, 17 aus massivem vergoldetem Silber, 4 aus vergoldetem Kupfer und 7 aus Holz, das mit Silberblech überkleidet war. Alle waren mit Steinen, Schmelzen und Perlen besetzt, 12 wiesen obendrein bildliche Darstellungen auf. Ein Inventar der Kathedrale zu York von 1545 führt 11 Agraffen an, ein Inventar des Klosters Cluny von 1382 19. Eine dieser letzteren war in der Mitte mit einem großen Sardonix geschmückt, um die sich 6 große, von Rubinen umgebene Perlen und ebensoviele Saphire gruppierten, eine andere enthielt als Verzierung außer den Figuren des hl. Petrus und zweier Engel 3 Saphire, 2 Rubine, 1 Kristall und 12 sonstige Edelsteine. Ein Schatzverzeichnis

der Kathedrale zu Cambrai von 1401 vermerkt nicht weniger denn 55 Stück Agraffen, größere und kleinere, runde, quadratische und vierpaßförmige, alle mehr oder weniger reich mit Perlen, Edelsteinen, plastischen Heiligendarstellungen, Niellos oder Emails ausgestattet. In St.-Amé zu Douai besaß man 1386 19 solcher Schließen.

Es hat sich im ganzen noch eine recht nennenswerte Anzahl mittelalterlicher Pluvialagraffen erhalten, die ebenfalls bedees Zeugnis von der Sorge geben, welche man auf Beschaffung kunstvoller Schließen verwandte. Manche gehören zu den hervorragendsten Kleinarbeiten der Goldschmiedekunst, wie z. B. die aus der Sammlung Leven stammende Agraffe in der kaiserlichen Zeichenschule zu Petersburg, die Agraffe mit der Verkündigung und die zwei ungarischen Agraffen im Münster zu Aachen, die herrliche Pluvialschließe des Reinecke van Dressche, ehemals im Dom zu Minden, jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Auffallenderweise zeigen fast alle noch vorhandenen mittelalterlichen Pluvialagraffen

als Verzierung bildlichen Schmuck, die meisten in Relief, einige wenige in Email. Mit reichem figürlichem Schmuck unter zierlicher Architektur und zugleich mit Perlen in Form vierblättriger Rosetten ist besetzt die ebenerwähnte Agraffe mit der Verkündigung im Münster zu Aachen. Eine Schließe, die alles figürlichen Schmuckes entbehrt und nur Steine und Perlen als Verzierung aufweist, fand ich jüngst in St. Peter zu Salzburg. Es ist die einzige dieser Art, die mir bisher bekannt wurde, während es doch im Mittelalter deren sehr viele gegeben hat, wie Inventare und Monumente bekunden, allerdings darum auch um so interessanter und bemerkenswerter.

Die Agraffe hat die Form einer zwölfblättrigen Rosette. Die aus vergoldetem Silbergemachten, langgezogenen Blätter sind an den Enden nach aufwärts gebogen und mit den Spitzen nach innen umgeschlagen. Den Kern der Rosette nimmt ein großer achteckig geschliffener Bergkristall in derber, einen flachen Blattkelch imitierender Fassung ein. Der übrige Raum ist, und zwar ohne Rücksicht auf die Grundform der Rosette und lediglich im Anschluß an das Achteck des Kristalls, mit Perlen, Halbedelsteinen, Glasflüssen und Kügelchen aus Lapis lazuli und Antiko verde ausgefüllt. Den Schmalseiten des Kristalls entsprechen vier große Steine, zwei grüne und zwei gelbe, den Breitseiten ein kleiner Granat, umgeben von Perlen und den vorhin erwähnten, mit Goldpunkten, und Goldsternen verzierten auf langen, gebogenen Stielen befestigten Kügelchen. Der materielle Wert der Agraffe ist nicht allzu bedeutend, ihre Wirkung aber vortrefflich.

Angefertigt wurde die Agraffe 148(7?) unter Abt Rudbert Keutzl. Der an der Rückseite angebrachte Haken trägt nämlich die Inschrift: *Inicium sapiencie timor domini.*

Eccli primo. Rudber(t)i abbatis persto ego jussu suo 148(7?).¹⁾ Sie ist zweifellos das Werk desselben Meisters, welcher 1487 laut den noch vorhandenen Abrechnungen den herrlichen Stab des Schatzes schuf, des Salzburger Goldschmiedes Berthold von Blaubeuren. Denn auch dieser Stab trägt die Inschrift: *Inicium sapiencie timor domini. Eccl. prim. Rudberti Abbatis persto ego jussu suo anno 1487.* Der ganze Stab ist 2 m hoch, Nodus und Krümme 63 cm. Der hohle, in vier Teile zerlegbare Schaft wird durch einen sechsseitigen, mit gravierten Figuren (Ecce homo, Engel mit Leidenswerkzeugen) geschmückten und mit

gedrücktem, stark ausladenden Arkaturen besetztem Becher zum Nodus übergeleitet, einer luftigen, hoch aufgezogenen Kapelle, die an allen sechs Seiten unter zierlichen, mit spätgotischen Ranken gefüllten Bogen ein vorzüglich gearbeitetes Statuettchen (Christus, Maria, Heilige) enthält. Die Krümme ist auf dem Frist mit zehn kräftigen aber sehr eleganten Krabben, in den Rinnen der Seiten mit

feinem Rankenwerk verziert. In der Schnecke steht unter spätgotischer Ardade die hl. Katharina; unterhalb der Krümme kniet unter einem Baldachin ein Mönch, wohl der Stifter. Dem Meister Berthold dürfte auch die Fassung der Steine und die Metallmontierung der mit zahlreichen großen Steinen und einer Unmenge kleiner Perlen besetzten Mitra des Schatzes zuzuweisen sein, in der Art der Dekoration das Gegenstück der Agraffe, und ebenfalls eine Arbeit aus dem Ende des XV. Jahrh.; 1494 schuf der Meister für Abt Rudbert das zierliche, silbervergoldete mit Reliefbildchen aus Perlmutter köstlich geschmückte Hausaltärtchen, eines der reizendsten Stücke des Schatzes.

Luxemburg.

Jos. Braun S. J.

¹⁾ Die letzte Zahl ist stark abgeschliffen und darum ihre Lesung nicht ganz sicher.



Die Madonna mit der Wickenblüte.

(Schluß.)

II.

Mit dem Gedenken an Wackenroder „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797) werden wir uns passend an die Schwelle des neuen Jahrhunderts und in das neue Empfinden versetzen. Wie Goethe, Friedrich von Schlegel, Tieck in diesem Aufschwung der Geister und Herzen alsbald auf den Plan traten und die altdeutsche Kunst in den Bereich der Studien zogen, wie alsdann die Aufmerksamkeit der ganzen Nation auf die Stadt mit dem ewigen Dom gerichtet war, das ist allbekannt. Die Augen aber unser aller, denen der Beruf des Kunstsammlers obliegt, ruhen mit Wohlgefallen auf den Drillingsfreunden von Köln, den Brüdern Boisserée und Bertram, — so sehr den Kölnern dies Wohlgefallen getrübt werden mag durch das Bedauern, daß zuletzt zu ungunsten der Kunstsammlungen ihrer Stadt der Kaufmann in den Freunden siegte. Aus dem Dreigestirn aber leuchtet die Gestalt des Sulpiz Boisserée hervor. Im Jahre 1804 beginnt mit jener auf dem Neumarkt gemachten Erwerbung des verschleppten Bildes, aus welchem die goldenen Heiligenscheine hervorleuchtend sie angezogen hatten, die Sammlertätigkeit der Freunde (Sulp. Boiss. I, p. 29). Schon 1810 kann Sulpiz an Goethe schreiben, daß er mit seinem Bruder und Bertram die vollständigste Sammlung altkölnischer Bilder zusammengebracht habe. Anhaltend ist er beim Klassifizieren; wir folgen ihm in seine Räume, wie er aufstellt und chronologische Reihen zu bilden sucht. Bald nach den ersten Entdeckungen stellt sich „der Wunsch eine möglichst vollständige Reihe von Tafelgemälden der altkölnischen Schule aufzustellen“ bei dem jungen Forscher ein. Mit überraschender Klarheit ist er schon sehr bald so weit, die großen Wendepunkte in der Geschichte der altkölnisch-niederländischen Malerei erkannt zu haben. Er träumt davon eine „kunsthistorische Laufbahn einzuschlagen“ (I p. 42). Seit dem Jahre 1808 beginnt sein Interesse für den Dom und das Domwerk, welches ihn von dem Ausbau der Ideen zur Geschichte der Malerei eine Weile ablenkt. Unausgesetzt tauchen diese aber wieder auf; noch in späten Jahren 1833 schreibt er gelegentlich einer Reise an den

Niederrhein: „Diese Bilder haben recht eigentlich die Sehnsucht in mir erweckt, mit Ruhe meine Untersuchungen über die Geschichte der Malerei vornehmen zu können“.

Seit 1810 in Heidelberg setzt er die Studien fort, indem er unausgesetzt Streifzüge ringsum ins Land unternimmt; wie denn die Brüder rastlos Entdeckungs- und Studienreisen machen, bald abwärts nach den Niederlanden, bald die Rheinlinie aufwärts bis Basel, den Main hinauf nach Franken hinein.

Für die schnelle Reife der Studien Sulpiz Boisserées war es also ein fast spät zu nennender Termin, wenn er erst 1820 dazu gelangte, an die Veröffentlichung des Galeriewerks Hand zu legen. Aus der Menge der entwickelten deutschen und niederländischen Bilder des XV.—XVI. Jahrh., deren Meisterbezeichnungen heute freilich fremd genug anmuten, heben sich klar die Arbeiten Stefan Lochners und seiner Schule als „Meister Wilhelm“ und Schule, und der später sogen. Meister Wilhelm selbst als „Unbekannter kölnischer Maler“ heraus. Diese Gruppen ständen, wie die Briefe zeigen, schon lange klar vor seinem Geist.

Für Goethe, vornehmlich aber auch für Schlegel ist Sulpiz der gebende Teil. Schlegel baut direkt auf des Freundes Kenntnissen (I p. 76); klug genug räumt er ihm in einem seiner Briefe „den Thron der deutschen Kunstgeschichte“ ein, gleichzeitig um Auskunft bittend (I p. 91). So müssen wir für das erste und zweite Jahrzehnt bei Sulpiz und seiner Umgebung ein Verhältnis feststellen, welches der Sammler und der Museumsbeamte oft genug aus der Erfahrung kennen lernt: in den Aufstellungen und Rangierungen von Sammlungen ist die wissenschaftliche Grundlage auch für andere gegeben, umso mehr wenn der Sammler mitteilbar genug ist, seine Umgebung und den Besucher aufzuklären. Oft nutzt der darüber kommende oder der folgende das Gegebene aus. So mochten auch die Künstler der Umgebung, von denen die Freunde selbst in mancherlei Beziehungen lernten, ihrerseits anstingelichlichen Gesichtspunkten gewinnen.

Ich kehre jetzt noch einmal zu unserer Madonna zurück. Bei näherem Vergleichen bemerkt man, wie der Maler derselben mit großer Materialkenntnis die Motive allenthalben zusammensucht, sich aber dabei wohl hütet.

irgendwo zu weit zu gehen in der Aneinanderreihung nachgeahmter Einzelheiten, vielmehr das eine hierher, das andere dorthier holt. Für den Gesichtstypus gaben die heute noch in Köln vorhandenen sogen. Schulbilder Meister Wilhelms wie z. B. der Meister der älteren Sippe Anregung genug. Die Madonna wie die Stifftschungen am Clarenaltar verdanken eben ihre langjährige Bevorzugung dem Umstande, daß sie nichts als die Verstüchlung der etwas derberen Formen der bislang sogen. Schulbilder sind. Mitwirkend sind für unseren Nachahmer wohl auch Bilder der westfälischen Schule gewesen; manche Gestalten des einen noch aus dem alten Bestande herkommenden westfälischen Bildes unseres Museums haben den Vorzug genossen, als „geistiges Eigengut des Meisters des Clarenaltars oder seiner Schule“ bezeichnet zu werden (Janitschek p. 214). Das bei den Bildern Westfalens hervorgehobene überhohe der Stirnen (S. 213) ist bei unserer Maria bis zur Verzerrung gesteigert. Wie die Gesichtsteile überzierlich in eine im ganzen leere Fläche hineingesetzt sind, bemerkt man besonders, wenn man unmittelbar dabei die durch und durch echte und auch wenig restaurierte Münchener Veronika aus der Boisseréeschen Sammlung in der schönen und natürlichen Rundung des Gesichtes vergleicht. Auch die dünnen, überlangen Finger auf unserem Triptychon sind eine manierierte Nachahmung von eben jener Gruppe kölnischer und westfälischer Bilder.

Auffallend ist die Entlehnung bei dem so originell erscheinenden Ausdruck des Kindes. In eigentümlicher Deckung findet sich derselbe nämlich auf dem Bild eines mittelhessischen Meisters vom Beginn des XV. Jahrh., Maria mit Heiligen, in der Galerie zu Darmstadt, herstammend aus der hessischen Stadt Ortenberg (Klass. Bdsch. Nr. 49). Hier wird eine Heilige von 2 Kindern geliebkost. Während nun das Kindchen unseres Bildes mit dem einen in der ganzen Körperbewegung übereinstimmt, gibt das andere die liebliche Bewegung des Händchens unter das Kinn der Mutter in derselben Fassung. Die Übereinstimmungen sind so frappant, daß ich kaum annehme, sie seien unabhängig voneinander. Das bei unserem Gemälde schon von Aldenhoven als bedenklich hervorgehobene Fehlen des linken Arms des Kindes wird gerade durch den Vergleich mit dem Darmstädter Bild be-

sonders fühlbar, weil der Nachahmer die Natürlichkeit der dortigen Bewegung beider Arme der Kindchen dadurch verfehlte, daß er durch das Hinzufügen des Rosenkranzes eine Variante zu liefern strebte, ohne die Bewegung des Vorbildes aufgeben zu wollen.

Für die stehenden Heiligenfiguren der Flügel standen anregende Vorbilder genügend zur Verfügung. Nahe verwandt z. B. in der Gruppierung erscheinen dieselben 2 Heiligen, Barbara und Katharina, auf dem Bild in der Darmstädter Galerie, Kreuzigung mit Heiligen von „Meister Wilhelm“, welches aus der Sammlung v. Hüpsch aus Köln nach Darmstadt gekommen ist (Klass. Bdsch. Nr. 247). Dabei variiert unser Maler die Attribute der Heiligen leicht in Bewegung und Form. Der Katharina gibt er das Schwert in die andere Hand, behält aber die Wendung der frei gewordenen Hand bei, welche dadurch das leere Motiv des Zeigens annimmt. In Haltung und Gesichtstypus gleichen unsere Figuren wiederum sehr stark den beiden durchaus echten, wenn auch übermalten Figuren im germanischen Museum zu Nürnberg aus der Sammlung Boisserée. Anders woher mögen die Gewandmotive genommen sein. Daß die Dornenkrönung der Rückseite irgend einer Passionsfolge entlehnt oder aber aus dem Studium verschiedener solcher zusammengestellt sein könne, wurde schon oben bemerkt. Hier boten ihm die Bilder in kölnischen Sammlungen vom Meister Wilhelm'schen Schulstil in reichlichem Maße Vorbilder, welche er benutzen konnte, ohne sich zu verraten, wofür er nur einigermaßen geschickt variierte: die sogen. kleine und die sogen. große Passion standen zur Verfügung; selbst auch die Passion beim Sammler Lyversberg konnte ihm hier für die Erfindung Dienste tun, wenn er die Einzelheiten entsprechend stilistisch zurückbildete.

Kurzum wir sehen: es wäre unnütz, einzuwerfen, in jener Zeit also etwa im 2.—3. Jahrzehnt des XIX. Jahrh. seien die Stilkenntnisse für eine Neuschöpfung wie die unsere, nicht weit genug entwickelt gewesen. Ein solcher Einwurf unterschätzt das intensive des Stilstudiums befähigter ortseingewessener Altertumsfreunde und Künstler wie auch ihren Ausblick nach verwandtem Material im weiteren Lande.¹⁾

¹⁾ Ich glaube durch meine Ausführungen die von C. Voll in der Köln. Volkszeitung vom 29. 1. 1909 geäußerten Bedenken in etwa beseitigt zu haben.

Fragen wir nun nach dem Stande der Technik in eben jener Zeit um 1820. Ich habe im Verlaufe der außerhalb der Öffentlichkeit geführten leidenschaftlichen Debatten um den Clarenaltar geschärfte darauf hingewiesen, daß die bei der Madonna mit der Wickenblüte bemerkten modernen Schrumpfungen der Malmaße in ganz überraschend gleichem Maße und in gleicher Form an einem schon im frühen XIX. Jahrh. entstandenen Bilde des Wallraf-Richartz-Museums vorhanden seien, nämlich an „Adam und Eva“ von der Hand des späteren Konservators des Museums Joh. Ant. Ramboux, datiert auf das Jahr 1818. Die sichere Identifikation Ramboux' mit dem Künstler unserer Madonna auf Grund dieser Beobachtung ist indes mehr ein Schluß meiner Freunde als mein eigener gewesen. Immerhin aber ist die Feststellung bei einem Künstler wie Ramboux und für jene Zeit wichtig genug.²⁾ Ich sprach schon oben davon: man findet in der Literatur in der Regel allgemein angedeutet, daß dieses irrationelle Malverfahren für die Zeit etwa von der Mitte des Jahrhunderts ab charakteristisch sei. Die Wirren der napoleonischen Kriege, heißt es, oder auch die Farblosigkeit des Kartonklassizismus seien der Grund des Verfalls der Altmeistertechnik gewesen. Jedenfalls zeigt die Beobachtung datierter Bilder sehr bald, daß jene Erscheinung schon bis in den Anfang des Jahrhunderts oder noch höher hinauf geht. Dann bleibt das ganze XIX. Jahrh. bekanntlich erfüllt von den technischen Experimenten, welche darauf hinausgehen, den verloren gegangenen Schmelz der Altmeisterbilder wiederzugewinnen, Experimente, welche bald völlig verunglückt, bald halb gelungen, etwa in Böcklins Leistungen ihre verhältnismäßig beste Lösung gefunden haben. Aber noch 1893, am Ende des Jahrhunderts, mußte Franz von Lenbach bei seiner Eröffnungsrede vor dem ersten Kongreß der Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren von dem Tiefstand der Technik sprechen, welchem er die alten Meister entgegenhielt.³⁾

²⁾ Einen aus Thophilus aufgenommenen Erklärungsversuch der anormalen technischen Erscheinungen an unserer Madonna findet man bei Berger, Maltechnik III p. 210. Demgegenüber sei auf die frappant gleichen Schrumpfungen an der bekannten Fälscherkopie des Münchener Dürerporträts im Germanischen Museum Nr. 150 von der Hand des 1817 verstorbenen A. W. Käßner hingewiesen.

³⁾ Siehe: Franz von Lenbach, Gespräche und Erinnerungen, mitgeteilt von W. Wyl pag 114.

Gerade beim Verweilen bei den Kölner Freunden und ihrer Umgebung versetzt man sich so recht an den Anfang dieser Bestrebungen. Der Glanz der altdeutschen und altniederländischen Bilder hatte es ihnen angetan; Schmelz suchten die Maler. Ausführlich gibt Sulpiz (1815, II, p. 82) Nachricht von den technischen Gesichtspunkten, unter denen Galeriedirektor Dillis ihre Gemäldesammlung betrachtete; schon seit 30 Jahren sei dieser mit praktischen Versuchen rücksichtlich der Behandlung der Farben, des Öls usw. beschäftigt. Bertram schildert später (1826; I, p. 484) in seiner humoristischen Art die Begeisterung des alten Herrn für den Farbenschmelz der Bilder vor der Sammlung in Heidelberg. Die Restaurationstätigkeit hatte gefördert in der Schärfe des technischen Sehens. Mit jugendlichem Eifer hatten die Freunde schon von Beginn ihrer Sammlertätigkeit bei der Reinigung der Bilder selbst Hand angelegt. Unausgesetzt beobachteten sie die Arbeiten der Restauratoren. Im zweiten Jahrzehnt entwickelt sich diese ihre Tätigkeit bis zu großer Sachverständigkeit. Melchior namentlich ist derjenige, der technisch experimentiert; mehrere der Briefe geben darüber Aufschluß. 1816 schreibt Sulpiz an Goethe: (II, p. 142) „Mein Bruder hat, durch das Restaurationswesen darauf geführt, seit Jahr und Tag eine Reihe von Untersuchungen der in der Malerei anwendbaren Farben und Öle fortgesetzt und auch hier eine unbegreifliche Verwirrung, Nachlässigkeit und Unkunde gefunden“. Im Dezember desselben Jahres schreibt er (II, p. 156), daß die Beschäftigung der Künstler mit der Altdeutschen Kunst einerseits das Naturstudium fördere „andernfalls aber zu einer fleißigeren, sorgfältigeren Behandlung der Farbe und so zu einer allmählichen Regeneration des Kolorits veranlaßt“ S. 157 heißt es: „Für die Verbesserung des Kolorits versprechen wir uns nun die größten und schnellsten Wirkungen. Mein Bruder hat seit einem Jahre fortwährend Versuche gemacht über die Haltbarkeit besonders der durchsichtigen Farben und ihre Mischung untereinander, ihre Verbindung mit Ölen und Firnissen, sowie über die Reinigung und das Austrocknen der Öle usw. Einer der uns umgebenden Maler — obwohl er nur wenig daraus hervorgehende Erfahrungen benutzt — hat es schon zu einem auffallend schönen Erfolg gebracht“. Weiterhin

bespricht er das von Dresdener Restaurator Palmäroli, einem Italiener, 1813 herausgegebene Buch über die Farben von Marucci und geht dann dazu über, Jan van Eyck als den Schöpfer des neuen Kolorits zu preisen. 1819 drückt er die Hoffnung auf die technische Vervollkommnung der lebenden Künstler im Sinne der alten Malerei aus „wenn die von meinem Bruder über die Behandlung der Farben, Öle und Firnisse gesammelten Erfahrungen mitgeteilt werden können“; Brief an Goethe (II, p. 252).

Ein Träger der technischen Experimente zur Wiedererlangung der Solidität der alten Malweise war der Maler C. Köster der im zweiten Jahrzehnt für die Boissérées in Heidelberg als Restaurator tätig war; 1827—30 faßte er seine Erfahrungen in einer Schrift „Über Restauration alter Ölgemälde“ zusammen. Er steht dabei in Verbindung mit dem Berliner Restaurator Schlesinger, der zu seiner Schrift einen Anhang schrieb „Über Tempera-Bilder und deren Restauration“; wie denn überhaupt in diesen frühen Jahrzehnten des Jahrhunderts eine zahlreiche Literatur über Restaurations- und Maltechnik aus der Erde schießt.

Gleichzeitig spielen in Köln die ersten Anfänge zur Aufnahme der in den Kirchen und öffentlichen Gebäuden vorhandenen alten Glasmalereien. Wie wir unten sehen werden, befindet sich unter den Interessenten für diesen Gegenstand auch einer der Künstler, welche für Wallraf restaurierten. In diesem Zusammenhang erscheinen uns der Freunde spätere in München gemachte Versuche, auch auf dem Gebiete der Glasmalerei den Glanz und die Farbenkraft alter Zeiten wieder zu beleben im historischen Zusammenhang eines einzigen großen Gesamtstrebens nach den verloren gegangenen intensiven Reizen alter Kunst. Wir gedenken hier der Glasgemälde, welche als Geschenk der Gebr. Boissérée lange im Wallraf-Richartz-Museum aufgestellt waren und jetzt in das Kunstgewerbemuseum überführt sind. In ihnen übersetzten sie den tiefen Farbglanz einiger Hauptstücke ihrer niederländischen Sammlung ins Glas.

So sind wir denn berechtigt, gerade das zweite bis dritte Jahrzehnt des Jahrhunderts als einen ersten Höhepunkt eben dieses Suchens nach „Erfolgen“ in der Nachahmung der Altmeisterwirkungen zu bezeichnen.

In Köln selbst war an künstlerischen Persönlichkeiten keineswegs Mangel. Zunächst

schon zog die heilige Stadt die junge Künstlergeneration, welche im begeisterten Hinblick auf die alte Kunst eine neue zu schaffen trachtete, mächtig an. Um 1809 war der junge Cornelius der Gast Kölns. Wie man aus dem Briefe sieht, welchen sein Freund Mosler ihm über einzelne Neuerwerbungen der Boissérée'schen Sammlung 1809 schreibt (Förster, Cornelius I, p. 60), wußte er mit deren Bestände gut Bescheid. Mosler fordert ihn auf, bei der Durchreise nach Frankfurt diese neu hinzugekommenen Stücke zu besichtigen (September 1809). Bekanntlich hat später (1811) Sulpiz Boissérée die Bekanntheit des jungen Cornelius mit Goethe vermittelt. Auf der Reise nach dem Süden machte der geniale junge Maler mit seinem Freunde Xeller in Heidelberg Halt, um sich eingehend mit den Bildern der Kölner Freunde zu beschäftigen. Aus Italien kommt dann im November 1811 jener sehnsuchtsvolle Gruß der jungen Künstler an die alte deutsche Stadt: „Alles ist herrlich! Aber Köln ist Bethlehem, und ist kein ander Heil und kein anderer Name zu finden, darin man selig werden kann“. (Förster, I. c. S. 116; vergl. auch S. 117).

Karl Mosler war der Busenfreund des Cornelius und hielt sich in den uns interessierenden Jahren viel in unserer Stadt auf, beschäftigt mit dem Studium altdeutscher Malerei (Förster I. c. S. 58). Schon um 1808 hatte er das Zeichnen nach alten Bildern begonnen und später den Freunden in Rom die Proben eingesandt, welche ihm begeistert dankten.⁴⁾ In den Briefen wird er erwähnt als in Köln verweilend, teilnehmend an dem Tun und Treiben der Bildersammler (S. B. I, p. 172). Späterhin spielt er bekanntlich noch eine Rolle als Kenner altdeutscher und besonders niederrheinischer Kunst. Mosler ist so für Köln und den Niederrhein der spezialistische Vertreter jener Gruppe von Maler-Kunsthistorikern und Konservatoren der damaligen Zeit. Seit 1820 war er auf Cornelius' Empfehlung Sekretär und Professor der Kunstgeschichte sowie stellvertretender Direktor an der Akademie (Förster I. c. S. 242). Als Maler im zeitgenössischen Sinne ist er wenig hervorgetreten, so daß der Geschichtsschreiber der Düsseldorf'schen Kunst in Verlegenheit gerät, ihn als solchen zu charakterisieren (Schaarschmidt, Düsseldorf'sche Kunst S. 55).

⁴⁾ Die Zeichnungen sind nicht zur Lithographie gekommen; Förster I. c. S. 148.

Hier müssen wir auch nochmals Johann Ant. Ramboux' Erwähnung tun. Er kam 1812 aus der Pariser Malschule, wo er unter David und Gros studiert hatte, nach den Rheinlanden zurück. Daß der so viel Bewegliche damals wie Cornelius und die andern auch Köln aufsuchte, ist anzunehmen. Drei Jahre weilte er in Deutschland bis er über München seine erste italienische Reise antrat. In Rom entstanden außer „Adam und Eva“ das in altdeutscher Art gemalte Doppelporträt der Brüder Eberhard unseres Museums (Deutsche Jahrhundert-Ausstellung Nr. 1380) sowie zahlreiche Studienzeichnungen nach alten Italienern, von denen ein großer Komplex später für die Düsseldorfer Akademie erworben wurde. Sein künstlerischer Nachlaß, von welchem bis vor kurzem noch immer wieder Teile durch den Kölner Kunstmarkt liefen, bestand ganz und gar aus Studien nach alten Meistern.

Den Weg zur Pariser Malschule wanderten übrigens wie Ramboux, dem Zuge der Zeit folgend, auch noch andere. Bei einem Caspar Arnold Grein (1764—1835), der 1802 in Paris studierte, finde ich an einem recht respektabel gemalten Blumenstück (jetzt im Rathause befindlich), auf welchem zur Signatur hinzugefügt wird, „à Cologne 1804“, schon jene krankhaften Zeichen verunglückter Maltechnik. Auch den blutjungen Karl Begas erwähnen wir, der in Paris studierte und auf seiner Rückkehr in Heidelberg sich bei den Boissérées für altdeutsche Kunst begeisterte.

Mehr interessieren uns die in Köln dauernd eingewanderten Maler. Hier tritt uns eine erhebliche Schar solcher entgegen deren Kunst mit Malen, Zeichnen, Restaurieren, Lithographieren, Unterrichten usw. usw. nach Brot ging, wie die fleißige Zusammenstellung der Nachrichten von kölnischen Künstlern durch Merlo beweist. Aus dem XVIII. Jahrh. waren noch etliche Veteranen vertreten: Hardy, der Wachsbossierer, lebte noch als Greis von 90 Jahren. Mehr berührt uns hier Beckenkamp (1747 bis 1828), mit seiner ganzen Ausbildung noch im XVIII. Jahrh. stehend, wie die erhaltenen Proben seiner Kunst zeigen. In dem wachsenden Interesse für die altkölnische Malerei ging er mit seinem Altersgenossen Wallraf mit, für welchen er auch restaurierte. Er kopierte das Dombild, und das nach Frankfurt gekommene Altarbild in Lyskirchen.

Auch die Maler-Sammler finden sich, wie z. B. Franz Katz (1782—1851), der eine erhebliche Sammlung besaß; oder Tossetti, dessen Kollektion sogar hervorragend gewesen zu sein scheint. Wie gut er sammelte, beweist der Umstand, daß er die Flügel zum jüngsten Gericht, welche sich jetzt in München und Frankfurt befinden, in seinen Besitz gebracht hatte.⁵⁾ In der Boissérée'schen Korrespondenz begegnet er in durchaus vollgültiger Erwähnung. 1830 wurde seine Sammlung versteigert; er selbst ist in den 40er Jahren in Paris verschollen. Zu diesen Malern gesellte sich als eifriger Dilettant der nachmalige Konservator der Wallraf'schen Sammlung, der Kaufmann M. J. De Noel (1782—1849).

Ganz besonders interessieren uns aber als in Köln selbst eingewandene Persönlichkeiten die Maler J. N. Zimmermann (1766—1833) und Max. Heinr. Fuchs (1767—1846). Jener vereinigt die mannigfaltigsten Eigenschaften und Interessen in sich. Seine Malertätigkeit hat vielfach in der Nachahmung der landläufigen kleinen Niederländer des XVII. Jahrh. bestanden. Weniger bemerkt, aber für unsere Frage nicht weniger interessant, sind Zimmermanns Bestrebungen, welche ihn als einen Vertreter der zeitgenössischen Malerlehramtlichkeit kennzeichnen, und zwar einer auf das speziell Lokalkölnische gerichteten. Er experimentiert praktisch zur Wiedererlangung alter Technik; denn er hatte sich neben der Tafelmalerei — erkopierte das Dombild — der Wiederbelebung der alten Glasmalerei gewidmet. Ich finde ihn hervorragend erwähnt in dem Katalog einer Auktion von Glasmalereien aus dem Jahre 1824 — die Gläser sind nach „Epochen“ geordnet — wo es zuletzt heißt, daß die Glasmalerei in Köln in Vergessenheit geraten sei, „aus der sie unsere Mitbürger, Herren Birrenbach und Zimmermann, durch unsägliche Anstrengungen hier wieder ins Leben hervorzurufen strebten“. Er war also der Wiederbeleber der Studien aus welchen 1827 Geerlings „Sammlung von Ansichten alter enkaustischer Glasgemälde aus den verschiedenen Epochen“ hervorging. Als Zeichner und Lithographen signieren hier verschiedene Künstler, unter ihnen auch Maximilian Heinrich Fuchs. Aus dieser Veröffentlichung tritt uns übrigens bei den Künstlern dieselbe Reisebetriebsamkeit

⁵⁾ S. Katalog der Kgl. älteren Pinakothek zu Nr. 3, Katalog des Städtischen Instituts zu Nr. 62—63.

entgegen wie bei den Boissérées; denn in einer Besprechung des Geering'schen Werkes in der Kölnischen Zeitung von 1827 wird ausdrücklich bemerkt, daß die Vollständigkeit der Zusammenstellung durch zahlreiche Reisen nach Niedersachsen usw. bewerkstelligt sei. Zimmermann selbst begegnet uns noch als Sachverständiger für alte Malerei aus dem handschriftlichen Wallrafschen Inventar, wo sich am Rande bemerkt findet, daß er mit Beckenkamp zusammen bei Neuerwerbungen als Taxator für Wallraf tätig war, für den er nach einem Beleg im Nachlaß (Archiv, Caps. 4 III J Nr. 7) schon 1811 restauriert hatte. Nach Wallrafs Tode war er noch mehrere Jahre unter De Noës Leitung als Restaurator in der Sammlung beschäftigt.

Maximilian Heinr. Fuchs wird uns charakterisiert als eine emsige, auf präzise Kleinarbeit versessene Natur. Er restaurierte 1809 das Dombild (S. B. I, S. 72) und zwar wie heute noch zu sehen, durchaus geschickt; zugleich war er unausgesetzt beschäftigt für das Domwerk Sulpiz Boissérées, welcher den buckeligen Zwerg, nach Schlegels Ausdruck das „kleine Kunstungeziefer“, (I, p. 73) und seine Anfälle von possierlicher Eitelkeit launig schildert; durch ein Papier, welches ich in Wallrafs Nachlaß fand, (Archiv Caps. 4 C.) wird diese Eigenschaft so drollig illustriert, daß ich es mir nicht versagen kann, die Stelle mit ihren orthographischen Eigentümlichkeiten hierzusetzen; in einem auf Ersuchen der Kgl. Regierung 1816 abgegebenen Gutachten nämlich über etliche Bilder in St. Heribert fügt er hinzu: „Diese Gemälde sind alt und aus der Rheinisch bizantinischen schule wie unser gelährte Göhte sagt“. — Du, Du — ?!

Alle diese Persönlichkeiten werden, wie natürlich, in mehr oder minder aktiver Rolle den kölnischen Kunsthandel gestreift haben, welcher in eben jenen Jahrzehnten seinen ersten Aufschwung nahm. Es wäre eine besondere Aufgabe, seine Entwicklung darzulegen;⁴⁾ zur damaligen Orientierung vergleiche der Leser eine Stelle in den Bilderheften zur Geschichte des Buchhandels usw., herausgegeben von H. Lempertz, wo es über das Haus Heberle für die Zeit nach 1812 heißt: „... es folgten sich ununterbrochen jedes Jahr mehrere Auktionen von nachgelassenen Bibliotheken, Kupferstich- und

Gemaldesammlungen, Kunstsachen usw., die seit Beginn des Jahres 1820 . . .“ usw. Manches Material bietet hier der Wallrafsche Nachlaß im städtischen Archiv. Ich finde daselbst z. B. eine Rechnung aus dem Jahre 1808 von Max. Heinr. Fuchs an den Herrn Professor über die in den Jahren 1804—1807 verkauften und „retouchierten“ Gemälde.

Es sei des Schilderns genug: alle Bedingungen zu Neuschöpfungen waren vorhanden: die ökonomischen Verhältnisse waren dazu angetan, und geradezu Überfluß an Persönlichkeiten da, welche die Stilkenntnisse und die technische Übung besaßen, umso mehr, wenn man etwa die Möglichkeit mitgelten lassen wollte, daß das eine der Stücke ein Schalksstreich der Heidelberger Freunde wäre. Gerade wegen dieses Überflusses an Persönlichkeiten wäre es unnütz, sich noch auf ein Raten im engeren zu verlegen; denn ein ausdrückliches Dokument wird sich schwerlich je finden. Es genüge, nachgewiesen zu haben, daß der Boden im allgemeinen da war.

Nun erscheint es mir aber doch möglich, den Kreis noch etwas enger zu ziehen, in welchem der Neuschöpfer zu suchen ist, wobei uns die Vereinigung von technischer Beobachtung und von Verwertung bereits bekannter literarischer Traditionen den Weg weisen kann.

Wallraf erwarb nach Ausweis der alten Inventare die Madonna zwischen 1817 und seinem Tode 1824; dort noch nicht vorhanden, erscheint sie in dem nach seinem Dahinscheiden aufgestellten Nachtragsinventar. Er erwarb sie also rund gerechnet nach der Mitte des zweiten Jahrzehnts, im letzten Jahrzehnt seines Lebens. Bedenken wir: es war also jene Zeit, in welcher die erste Haupterte an altkölnischen Bildern unter Dach und Fach gebracht war, wo also naturgemäß die Zeit für die Nachahmung, sei es die betrügerische, sei es die offenkundige, gekommen war. Die Brüder Boissérée waren sich allmählich des großen materiellen Wertes bewußt geworden, welchen sie in Händen hielten; von Köln aus kamen ihnen 1815 Stimmen des Unmuts über das Heraus schleppen der kostbaren Kunstschätze, während Wallraf ernstlich Anstalten machte zur öffentlichen Verwertung seiner Sammlung; in den Drillingsfreunden sollte alsbald der Kaufmann, in Wallraf die Hochherzigkeit siegen. Ein Brief des Sulpiz (I, p. 297) gibt uns Kunde von ingrimmiger

⁴⁾ Beabsichtigt von Dr. phil. Lempertz.

Verfeindung der Rivalen. Angeblich lag die Beleidigung darin, daß der Kanonikus die Verdienste Boissérées um den Clarenaltar und seine Rettung in den Dom in dem 1816 erschienenen Taschenbuch nicht erwähnt, sondern sich quasi selbst das Verdienst zugemessen hatte.⁷⁾ In Wirklichkeit war der scharfe Ton wohl etwas in dem schlechten Gewissen der Freunde begründet. Sulpiz zeugt hierbei Wallraf der größten Unwissenheit in Dingen altdeutscher Malerei. Nebenbei bemerkt, dürfte auch Goethe's bekanntes, etwas recht abfälliges Bild von Wallraf als Sammler in seiner ganzen Schärfe wohl kaum entstanden sein ohne eine gewisse Parteinahme für die ihm so nahe stehenden Drillingsfreunde. Indes es wäre unnütz, sich darum herzumühen, daß in jenem Tadel des jüngeren Kenners leider etwas Wahres lag. Abgesehen davon, daß Wallraf nicht wie Sulpiz Spezialist für altdeutsche Malerei war, so war er eine jener geistvollen, begeisterungsfähigen, auf das allgemein kulturgeschichtliche gerichteten, schwungvollen Naturen, welchen der eindringliche Blick für Technik, Stil und Qualität des Kunstwerks weniger gegeben zu sein pflegt.

Unter der Leitung dieser Persönlichkeit aber beginnt nach der Mitte des zweiten Jahrzehnts eine große Restauratorentätigkeit. 1816 schreibt Schinkel an Boissérée (I, p. 326). In Köln ist man in voller Tätigkeit, ein Museum der Altertümer zusammenzubringen. Mit Wallraf wird vom Staate unterhandelt, und er hat vorläufig sein Chaos auseinander-gewickelt, in den Jesuiten aufgestellt, eine ungeheure Masse, die noch nicht genießbar ist. . . . Gute Künstler als Restauratoren werden angestellt usw.“ Gerade einer solchen, in großem Maßstabe betriebenen Arbeit gegenüber war der alternde Wallraf nicht der Mann der scharfen Aufsicht.

Nun kehre ich noch einmal zum Technischen zurück. H. Fridt wies in den letzten Monaten immer wieder darauf hin, daß gewisse kleine Eigentümlichkeiten der Ausführung am Clarenaltar und an der Madonna mit der Wicken-

⁷⁾ Ich finde im Nachlaß (Archiv; Caps. 4 C) folgenden Zettel: „Reçu de M^r Schürmer, Receveur des domaines pour l'école centrale, hors du Magasin de St. Cécile deux petits tableaux d'autel et un grand, mais tout ruiné, pris du Couvent de St. Claire, peintures de la main des vieux maîtres de Cologne.

Wallraf, Prof. de l'école C.

Cologne 30. frim. an. XII. (= 1808 Dec. 22.)

blüte in so auffallender Übereinstimmung wiederkehren, daß er auf die gleiche ausführende Hand schließen müsse. Es ist die Form der Heiligenkronen mit den aufgesetzten Tupfungen, welche am Clarenaltar unter den Putzmitteln sehr leicht verschwunden waren, um den darunterliegenden streng stilisierten Zeichnungen Platz zu machen. Es ist zum zweiten eine Form des Nimbus, welche sich ebenfalls am Clarenaltar als neuzeitlich herausgestellt hatte. Diese technische Beobachtung bestätigt das, was im allgemeinen die Erfahrung des Kunstsammlers schon an sich vermuten wird, daß Fälschungen raffinierter Art nicht vereinzelt zu stehen sondern gruppenweise aufzutreten und auf ein und dieselbe Quelle zurückzugehen pflegen.

In aller Klarheit wird uns nun noch berichtet, in A. C. d' Hames „Historischer Beschreibung der berühmten hohen Erzdomekirche“, daß 1821 Restaurationen im Gange, aber z. Z. noch nicht beendet waren:⁸⁾ also unter dem alten Wallraf gehen in seiner Sammlung und gleichzeitig unter ihm als Kanonikus im Dom Restaurationen in großem Maßstab vor sich. Jene technische Beobachtung zeigt uns den Weg zum richtigen und naturgemäßen Schluß: sowohl die Madonna mit der Wickenblüte wie die Umstilisierungen am Clarenaltar sind das Resultat ein und desselben Zeitabschnittes, nämlich der alten Jahre Wallrafs, und unter den um 1820 tätigen Malerrestauratoren ist der Neuschöpfer beider zu suchen.

Notwendig ist es nicht, hier von „Fälschung“ zu sprechen. Ich halte es keineswegs für ausgeschlossen, daß Kanonikus Wallraf die Umstilisierungen am Clarenaltar schweigend billigte, auch daß ihm unser Triptychon offenkundig als Imitation zugeführt wurde, welche er in seine Bildersammlung einreichte. Es lag der ganzen älteren Generation, welcher der Gelehrte entstammte, noch nicht so, wie es der auf historische Stilkritik gerichteten jüngeren Generation lag, Korrektheit in der Wiederherstellung alter Kunstwerke obwalten zu lassen. Es war in ihr vielmehr noch ein ferner letzter Rest von jener leichteren Anschauung vorhanden, welcher die Renaissance in der Ergänzung von Antiken geludigt hatte, wie denn Beckenkamps in eben diesen Jahren auf Wallrafs

⁸⁾ Clemen, Kunstchronik. 1908/09 Sp. 184.

Veranlassung gefertigten, stilwidrigen Malereien am Dreikönigenschrein dessen deutlich Zeuge sind. Unter einer solchen Leitung aber war der Künstlerwillkür leider ein allzu großer Spielraum gewährt.

So hat es geschehen können, daß Köln, die Stadt, von welcher das Studium altdeutscher Malerei ausging, auch zugleich die Stelle einer der seltsamsten Irrungen in Dingen kunsthistorischer Urkunden geworden ist, welche die Welt je gesehen⁹⁾ eine Mahnung sondergleichen für die Leiter von Kunstsammlungen, gleich an den Pforten wachsam zu sein und das Terrain weithin scharf unter Beobachtung zu nehmen auf alles, was da vor sich geht. Daß so viele der ausgezeichneten in diese Irrungen verwickelt worden sind, wird verständlich, wenn man die Rapidität bedenkt, mit der sich in Köln jene Rettung massenhafter Schätze altkölnischer Malerei vollzog, denen die später hinzukommenden Studienreisenden, gezwungen sich in eine neue Stilgruppe einzusetzen, schon mit einem gewissen Autoritätenglauben gegenüber traten, zumal sie die ungefähre Gleichheit des Stiles bei den zahlreichen Schulbildern bemerkten. Daß die Irrungen dann hinterher von den Eingeweihten nicht schon in früheren Epochen aufgedeckt wurden, das mag ein Gemisch von Unkenntnis, Leichtsinne, kluger Schonung von Kennereitelkeit, von Ehrfurcht, Ängstlichkeit oder Vertuschung gewesen sein. Freuen wir uns, daß 1908 die Aufrichtigkeit zur Stelle war. Denn der Lohn ist schön, und Köln kann für das, was es gewinnt, die Madonna mit der Wickenblüte getrost in Kauf geben.

Nachtrag.

Ein schönes Beispiel rückhaltlosster und promptester Verwertung des seiner Obhut anvertrauten Urkundenmaterials hat in einer Serie von Artikeln in der „Kölnischen Zeitung“ (1909 Nr. 31, 36, 41) der Direktor des Kölner Stadtarchivs Herr Prof. Dr. Jos. Hansen gegeben, wobei allerdings in einer nicht ganz liebenswürdigen Weise von dem 1908 erfolgten kunstwissenschaftlichen Absturz die Rede ist. In aller Kollegialität gestatte ich mir zu bemerken, daß mir bei den Dar-

⁹⁾ Gelegentlich einer in den jüngsten Tagen vorgenommenen gemeinsamen Untersuchung der Madonna mit der Wicke erinnerte mich Ludw. Scheibler mit liebenswürdigem Humor an Trecks Bilderfälschernovelle „Gemälde“.

legungen die Beweiskraft alter Museumsinventare und Restauratorenrechnungen erheblich überschätzt erscheint. Der Archivar kommt der Madonna mit der Wickenblüte zu Hilfe indem er mitteilt, daß sie in einem Inventar als „ruinös“ bezeichnet sei und daß späterhin der Restaurator Lorent für die an ihr vollführten Arbeiten etliches Geld quittiert habe; dies sei der Beweis dafür, daß das Bild echt, wenn auch restauriert sei.

Zunächst: Das hinter der „Madonna mit der Bohnenschote“ in dem angeführten Nachtragsinventar zugeschriebene „r“ heißt gar nicht „ruinös“ sondern: „rein“, wie aus einer am Schluß des Heftchens aufgestellten Gesamtübersicht deutlich hervorgeht.¹⁰⁾ Wenn nun Lorent unsere Madonna in seinen Restaurationsrechnungen mit aufführt, so kann das mancherlei heißen, z. B. er flickte die künstlich zum Zwecke der Täuschung gemachten kleinen Bestoßungen, etwa des Kreidetrübs, aus.

¹⁰⁾ Zuerst bemerkt und mir mitgeteilt von meinem Kollegen Hagelstange und von mir bestätigt.

^{*)} Die Möglichkeit, daß in dem von de Noë im September 1826 angelegten Verzeichnis der altkölnischen Bilder die Abkürzung „r“ an dieser Stelle „rein“, nicht „ruinös“, bedeuten soll, will ich nicht bestreiten. De Noë wendet in seinem Verzeichnis das einfache „r“ und die Abkürzung „ruin“ nebeneinander an. Ich habe das „r“ hier als ruinös (d. h. in schlechtem Zustand befindlich) gedeutet, weil die Tafel, die das Bild trägt, notorisch geborsten ist und weil Übermalungen zu Tage treten, durch welche frühere Schäden zudeckt sind. Soll „rein“ gelesen werden, so bedeutet es nach Lage der Dinge, daß im Jahre 1826 die erste Reinigung des Bildes schon vorgenommen war. Das Bild zählt in diesem Falle zu den zahlreichen Bildern der Wallrafischen Sammlung, von denen ich erwähnt habe, daß der Maler J. N. Zimmermann sie in den Jahren 1825 und 1826 im Auftrag und unter Aufsicht de Noë's gereinigt hat. In welchem Zustande des Schmutzes sich die Wallrafische Bildersammlung 1824, beim Übergang in den Besitz der Stadt, befand, lehren die Äußerungen de Noë's in seinen amtlichen Berichten, auf die ich gleichfalls schon hingewiesen habe. Lorent hat also in diesem Falle das Bild, an dem Zimmermann die erste Reinigung vorgenommen hatte, im September 1828 restauriert.

Auf die Ausführungen Poppelreuters bezüglich der Vorgeschichte des Bildes wie bezüglich der Restauration des Clarenaltars gehe ich an dieser Stelle nicht ein; sie vermögen mich nach keiner Richtung zu überzeugen. Die schwebende Frage nach dem Umfang der Übermalungen auf den altkölnischen Bildern des Wallraf-Richartz-Museums kann m. E. in dem jetzigen Stadium nur durch eine technische Untersuchung wirklich gefördert werden, wie sie beim Clarenaltar glücklicherweise herbeigeführt worden ist.

Köln.

Joseph Hansen.

oder er befestigte die locker gewordenen Scharniere, oder er versuchte die damals schon eingetretenen Folgen unsoliden Malverfahrens zu heilen usw., oder aber auch: er machte, einem Verdachte folgend, Auflösungsversuche, überzeugte sich, daß die Sache bedenklich war, deckte wieder zu und — schwieg.

Es wird uns nun weiter in diesen Ausführungen vorgetragen, daß der junge Belgier der Missetäter am Clarenaltar gewesen sei und zwar in den 30er Jahren, bald nach seiner Übersiedlung nach Köln,¹¹⁾ während De Noël Konservator des Museums war. Zunächst basieren die gesamten Ausführungen auf dem vorausgeschickten Satze, daß Wallraf so gut wie gar nicht habe restaurieren lassen, während es dann erst nach seinem Tode mit dem Restaurieren losgegangen sei. Bei dieser Vorausschickung ist das von mir oben aufgeführte klare Zeugnis Schinkels vom Jahre 1816 über die große Restauratorentätigkeit unter Wallraf, sowie die sonst bezeugte Tätigkeit dieser Art, außer acht gelassen. Sodann aber wird der Leser, wenn er am Schlusse der Ausführungen angekommen ist, einen Widerspruch herausfühlen: auf der einen Seite nämlich wird die steigende Exaktheit der Stilstudien in Sachen altkölnischer Malerei nach Wallrafs Tode namentlich bei De Noël vor Augen geführt, auf der anderen Seite soll gerade jetzt die Stunde dagewesen sein — für die allerseltsamsten Stilsfälschungen unter De Noëls Augen.

In der Tat liegt die Sache nun aber so: was die Berufung Lorents heißt, das lehrt uns sofort der technische Vergleich der Nummern, welche er von den heute noch vorhandenen Wallrafschen Bildern nach jenen dankenswerten Mitteilungen aus dem Kölner Archiv restaurierte: es sind wirkliche, trockene Reparaturen. Es heißt also: 1826 hatte De Noël Gründe, einen echten und rechten Restaurator zu berufen. Niemals aber hat derjenige Lorent, der jene anderen Nummern der Sammlung ehrlich reparierte, mit Hilfe der ihm geläufigen technischen Mittel aus einer Ruine die heutige Madonna mit der Wickenblüte hergestellt. Denn sie ist technisch von jenen Reparaturen verschieden wie Tag und Nacht. Daß De Noël 1834 in seinem Domwerk den unfertigen Zu-

stand des Clarenaltars beklagte, 1837 in der zweiten Auflage sich entschloß zu schweigen, auch daß Lorents Witve später für geschenehe Arbeiten liquidierte, wobei die Restaurationskunst sich vielleicht auch für Kleinigkeiten tüchtig bezahlen ließ, — es waren übrigens nur 400 Taler — das beweist doch beileibe nicht, daß Lorent der Urheber der Umstilierung war. Bis zum Jahre 1861, in welchem ganz grobe Restaurations- und Vergoldungsarbeiten am Altar vorgenommen wurden, konnten der Dinge mancherlei geschehen. Es ist heute aus dem Wust der an den Außenflügeln und den Tabernakelklappen übereinanderliegenden Schichten nicht mehr zu sehen, in welcher Reihenfolge und in welchen Zwischenräumen Arbeiten aufgenommen und wieder abgebrochen wurden, ob man vielleicht abzuputzen anfang und dann wieder zudeckte. Eines aber ist an manchen Stellen der Malereien auch der Innenflügel ersichtlich, daß an den falschen Übermalungen im Laufe der Jahrzehnte schon wieder Restaurationen vorgenommen werden mußten, was, wenn die Übermalungen schon um 1820 entstanden, nichts Verwunderliches hat.

Wer sich im übrigen klar machen will, was Lorents Berufung bedeutete, wird sie betrachten müssen im Zusammenhang mit dem ganzen Zuge der Zeit auf eine Verbesserung des Restaurationswesens, worüber ich mancherlei schon oben anführte. Ich erinnere hier zum Schlusse nur daran, daß in den gleichen Jahren, in welchen Lorent nach Köln berufen wurde, von Weimar aus ein Maler nach Dresden entsandt wurde, mit dem besonderen Auftrag, sich bei Palmaroli für die Weimarer Restaurationszwecke zu bilden. Statt alles anderen aber setze ich die Worte hierher, welche sich in dem Schriftchen des Boisserée'schen Restaurators C. Köster „Über Restauration alter Ölgemälde“ finden. Es heißt da auf Seite 28 des dritten Hefes: „Das Restaurieren wird immer unentbehrlicher. Die Bangigkeit, daß Verheerungen eintreten, bleibt sich aber solange gleich, bis ein Institut errichtet wird, wo der Zweck, junge Restauratoren definitiv auszubilden, vorwaltet, wo also Berufene sich das ablangeln könnten, was ihnen noch fehlt, das *métier*“. So geschrieben im Jahre 1830. Lorent, bei seinem Vater am Genter Altar herangebildet, war eben vom *métier*. Ich sehe in seiner Berufung die Abwendung von früherer Mißwirtschaft.

Köln.

Jos. Poppelreuter.

¹¹⁾ Wenn Firmenich-Richartz das akzeptiert (s. voriges Heft), so muß ich gestehen, daß ich das recht bescheiden finde. Etwas besser vorbereitet sind solche weltläuschen Stilsfälschungen denn doch gewesen.

Die den beiden Aufsätzen, des letzten Hefes vorausgesandten allgemeinen Ausführungen, die bestimmt waren, die Geschichte jener Untersuchungen am Clarenaltar zu schildern, haben in letzter Stunde, da sie auf den Raum einer einzigen Seite zusammengedrängt werden mußten, so wesentlich gekürzt werden müssen, daß einige Sätze vielleicht zu mißverständlichen Auffassungen Anlaß bieten könnten. Es sei deshalb hier ausdrücklich betont, daß der Provinzialkonservator Professor Dr. Clemen nicht etwa erst bei der erwähnten gemeinsamen Besichtigung mit dem Herausgeber den Clarenaltar in einem neuen Zustande kennen gelernt hat, sondern daß er schon während des ganzen Sommers die Arbeiten

verfolgt und damals auch schon photographische Aufnahmen hat anfertigen lassen, um den dormaligen Zustand urkundlich festzulegen. Auf seine Veranlassung ist dann durch den Königlichen Konservator der Kunstdenkmäler Herrn Lutsch noch Herr Professor Firmenich-Richartz zu einer gutachtlichen Äußerung über den Clarenaltar veranlaßt worden, die dem Kultusministerium zusammen mit dem Clemenschen Bericht vorgelegt worden ist. Nur durch einen Irrtum ist der erste vorläufige Bericht, den Professor Clemen unter dem Titel „Der Clarenaltar im Kölner Dome. Eine Revision“ in der Kunstchronik vom 11. Dezember 1908, Nr. 9, S. 130 publiziert hat, in dem Heft unerwähnt geblieben. Der Herausgeber.

Bücherschau.

Sammlung W. L. Schreiber. Formschnitte des XV. Jahrh.; Blockbücher (Apokalypse, Biblia pauperum); Holzschnitte des XVI. Jahrh.; Clair-obscur; Inkunabeln des Kupferstichs. — Versteigerung in Wien am 3. und 4. März 1909. — Mit 72 Abbildungen auf 40 Tafeln und 12 Textillustrationen. — Joseph Baer & Co. in Frankfurt; Gihöfer & Ranschburg in Wien. (Pr. Mk. 5.)

Dieser durch seine zahlreichen vortrefflichen Abbildungen und durch die zum Teil eingehenden Beschreibungen wertvolle Katalog bereitet unter dem Titel *Monuments Xylographica* die berühmte Holzschnitte-Sammlung des den Lesern unserer Zeitsch. (Bl. XXI) wohlbekannten Prof. Schreiber, sowie eine auserselene Reihe von Kupferstich-Inkunabeln für deren unmittelbar bevorstehende Auflösung vor. — Die Formschnitte des XV. Jahrh. (Holz- und Metallschnitte, Schrot, Feig-, Stoffdrucke) sind durch 77 äußerst seltene Exemplare vertreten, unter denen 98 Unika; die beiden Holztafeldrucke Blockbücher um 1450 bezw. 1465, aus denen 4 Tafeln, eine farbige, wiedergegeben, sind von höchstem Werte; von den (deutschen, englischen, italienischen, französischen und niederländischen) Meisterholzschnitten des XVI. Jahrh. liegen 878 Nummern vor, unter denen 150 Dürer; die Farbenholzschnitte (Clair-obscur) des XV. bis XVIII. Jahrh. sind durch 183 Blätter der verschiedensten Schulen vertreten. — Eine vorzügliche Ergänzung bildet die aus 24 Inkunabeln des Kupferstichs, zumeist Unika, bestehende Sammlung. — Wenn die für die allernächsten Tage bevorstehende Auflösung dieser für die Geschichte des Holzschnittes überaus wertvollen Sammlung, des Ergebnisses vieljährigen erleuchteten und opferwilligen Eifers, einen Beitrag liefert zum „Los des Schönen auf der Erde“, so mag eingermessen damit aussähen der Umstand, daß die Hauptstücke derselben durch das „Manuel“ des Eigentümers sowie durch die neuesten Veröffent-

lichungen von Molsdorf Gemeingut geworden sind, und hoffentlich in noch höherem Maße werden durch die Eingliederungen in die zugänglichsten öffentlichen Sammlungen.

G.
Kühlns Kunstverlag bringt ein neues Andenken an die erste heil Kommunion nach H. Commans: Nr. 67 in künstlerischem Farbendruck 85×44 cm (30 Pf.), Nr. 678 in feiner Phototypie 27×40 cm (15 Pf.). — Dasselbe ist von reicher dekorativer Wirkung, indem der als Hohepriester thronende Heiland von einem dicken Kranz symbolischer Blumen umgeben ist. — In diesen ist als abschließende Bekrönung das auf Wolken zwischen Engeln schwebende Brustbild von Gott Vater aufgenommen, außerdem je ein musizierender Engel zu beiden Seiten und unten. Den näheren Zusammenhang mit der hl. Eucharistie wahr der zur Rechten des Heilandes knieende, zur hl. Kommunion sich anschickende Liebesjünger. — Zumal in der dultigen Farbentafel macht das anmutige Bild einen guten Eindruck. H.

Altfränkische Bilder. Illustrierter kunst storiicher Prachtkalender von Th. Henner, XV. Jahrgang. — Stürtz in Würzburg 1909. (Pr. 1 Mk.)

A.
Dieser prächtige Neujahrsgruß, der alljährlich in der alten Form (mit aus dem unerschöpflichen Schatz der Jahrhunderte neuhervorgeseuchten Bildern, unvergänglich an Frische, wiederkehrt, ist auf der Vorderseite des Umschlages mit der farbigen Wiedergabe eines für den Würzburger Domchor angefertigten Barock-Gobelins geschmückt, auf der Rückseite mit dem 81 cm hohen romanischen Ellenbeinkreuzifixus im Bamberger Dom. — Baudenkmäler des Mittelalters und der folgenden Jahrhunderte, alte Straßenbilder, dekorative Innenansichten, Skulpturen in Stein und Holz der Spätgotik wie des Rokoko wecken durch die Mannigfaltigkeit, in der sie das Kunstleben des Frankenlandes illustrieren, ganz besonderes Interesse.



7
1



C 625,697

